يوسف زيدان

بين البحرين



السعيد للنشر والتوزيع

د. يوسف زيدان

بين البَحْرينِ

نصوصٌ نقدية



إهداء

إلى.. القارئ،

المبدع،

ملتقى البحرين.

يوسف زيدان

تمهيد

قبل ربع قرنٍ من الزمان، نشرت هذا الكتاب في طبعة وحيدة، ثم شغلتني عن إعادة طبعه الشواغل، مع أنه لقي استحسانًا كبيرًا عند صدوره. وقد رأيت أن أعيد اليوم نشره على حالته الأولى، من دون تدخل في نصه إلا ببعض التصويبات الضرورية، ليكون بالإضافة إلى إتاحته، توثيقًا لمسارٍ لم انقطع عنه يومًا، أعني مسار الكتابة والتأليف.. وها هي مقدمة الكتاب، مثلما نشرت أول مرة:

هل النقد عمليةٌ تابعةٌ للإبداع الأدبي؟ حيث تصير العملية النقدية تذييلًا هامشيًا، ولاحقًا بالطبع، على النصوص الأدبية التي قد تمضي قدمًا في مساراتها الإبداعية من دون احتياج للنقد، وقد تحتاج أن تتعلق بها أو تلحقها الدراسةُ النقديةُ كي تخدم (بالدال المكسورة، مشدَّدة أو بلا تشديد) المحتوى الإبداعي وتروِّج للأدب والأدباء؟!

في ثقافتنا المعاصرة، تبدو الإجابة عن هذه التساؤلات بالإيجاب. ذلك أن الأعراف الثقافية جَرَتْ، عندنا، بأن الإبداع الأدبي: (الروائي،

القصصي، الشعري، المسرحي) هو أساس الأدب. بيد أن هذا الأساس ينبغي العناية به، بنشره والإخبار عن صدور طبعاته، وتحليته وإثرائه بالنقد في ندوات مفتوحة أو على صفحات مطوية. ومع ذلك لم ينج النقاد، من كلمات الحطِّ والإزدراء، وتكررت العبارات: أزمة النقد العربي المعاصر.. تخلف العملية النقدية.. قصور النقاد عن اللحاق بالإنتاج الأدبي.. إلخ، ومن (أظرف) ما قرأته من هذه الكلمات الحاطَّة المزرية، قولُ روائي معاصر: أنصحُ النقاد أن يبتعدوا عن أعمالي، فأدواتهم تصلح للبِرَكِ والمستنقعات، وأنا بحري عميق.

وهذه (الحالة) الثقافية ينبغي التوقف أمامها قليلًا، خشية أن تستقر تلك المفاهيم، فتضرّ بالنقد وبالتأليف الأدبي على السواء.. بل تضر الثقافة ذاتها.

ومن العجيب اللافت أننا صِرْنا اليوم نستخدم كلمة الأدب كمرادفٍ مطابقٍ لكلمة ثقافة[1]، ولم ندر مع كثرة الاستخدام أن الأدب، بجميع صوره، هو جزء من الثقافة لا يجوز تعميمه على الكل، كما لا يجوز أن يستأثر التأليف الأدبي بكل عناية المؤسسات والمطبوعات الثقافية؛ فهذه مجلة (ثقافية) لا تنشر إلا صنوف الأدب، وتلك مؤسسة (ثقافية) لا تعني إلا بالأدب والأدباء. وتراجعت

---

(١) الثقافة في مفهومها العام، هي ذلك الكل المركب من حياة الجماعة، مما يتخذ أشكالاً لا مادية، كاللغة والدين والفكر والعادات والتقاليد والاتجاهات والتصورات العامة (وهناك العشرات من التعريفات الأخرى للثقافة، وكلها تدور حول هذا المفهوم) والمثقف هو الواعي بهذا الكل المركب.

عن ساحة (ثقافتنا) المعاصرة الألوانُ الثقافيةُ الأخرى: كالفلسفة، الاجتماع، علم النفس، التاريخ إلى المرتبة الأقل.. وراح البعض يؤكد أننا نعيش عصر **الرواية** ويخالفه البعض الآخر بأن **الشعر ديوان العرب** وآخرون من دونهم يزعمون بأن السيادة في هذا العصر للقصة القصيرة، وغيرهم يتشدقون بعبارة بيرانديللو الشهيرة: **أعطني مسرحًا أُعطك شعبًا**.. وهكذا، تصارعت الأشكال الأدبية على مكان الصدارة الثقافية، متناسيةً أن الأدب بكامله ما هو إلا لونٌ واحدٌ من الثقافة، لا ينبغي تبهيت بقية الألوان لصالحه، فضلًا عن الزعم بأننا نعيش «عصر» أحد الأشكال الأدبية.. ولنا أن نتساءل: هل نحن نعيش عصر الثقافة أصلًا، ليكون عصرنا هو «عصر الرواية» أو غيرها من صنوف ألوان الثقافة؟

ولمعترضٍ أن يقرر ما يكرره «د. جابر عصفور» من إننا في عصر الرواية وما عليك مما سواها، لأن الأدب الروائي هو أكثر الأشكال الثقافية ذيوعًا وانتشارًا، ولأن الرواية تضم جميع الجوانب الثقافية بين طيَّاتها. فمن الرواية ما هو تاريخ، ومنها ما هو فلسفة، وعلم نفس و.. و.. وكل هذه (الثقافة) تصب في وعاء الرواية التي هي تلخيصٌ للحياة بأسرها، وهي الشكل المناسب لتحليل الحياة.

ونعترض على المعترض ببيان أن الرواية لم تنفرد بذلك، فمن شأن الشعر أيضًا أن يحوي ذلك كله، وانظرْ مثلًا إلى ديوان كالمثنوي لجلال الدين الرومي، ولسوف تجد فيه ذلك كله والمزيد.. وأيضًا، الرواية قد تنضغط في القصة القصيرة. فلماذا لا يكون «عصر القصة القصيرة»

إذ هي مع انتشارها الواسع، تلخيصُ التلخيص، لأنها توجز الرواية التي توجز الثقافة والحياة على حدّ زعمك. وإذا كانت الرواية هي أداة الأدب لتحليل معقَّد للحياة المعاصرة، فالقصة القصيرة هي الأداة لاختراق لحظات هذه الحياة.. وأخيرًا الرواية ليست وعاءً للثقافة. بل الجوانب المتعددة للثقافة، ناهيك عن جوانب (الحياة) و(العصر) تتخذ أشكالًا وأوعية لا حصر لها، فمن الثقافة ما هو شفاهيٌّ كالإنشاد، وما هو منقوشٌ كالزخارف، وما هو مكتوبٌ. ومن الكتابةِ، الروايةُ، التي تتبادل «الاحتوائية» مع بقية التجليات الثقافية، فقد تحوي الرواية إنشادًا، وقد يكون الإنشاد روائيًا، وقد تصف الرواية نقوشًا وزخارف، وهما بدورهما قد يرويان، وقد تصوغ الرواية فلسفةً، أو تعبر الفلسفةُ عن نفسها في شكل حكمٍ موجزة، أو شعرٍ.. أو روايةٍ.

وهناك حالة واحدة يمكن معها اعتبار «الأدب» مرادفًا معادلًا لمفهوم «الثقافة» الواسع، هي حالة الدلالة التراثية القديمة لِلَفْظَةِ أدب: فقد كانت هذه اللفظة قديمًا تضم جميع أشكال الإنتاج الفكري، ولذا نجد **ياقوت الحموي** يترجم لمفكري الإسلام وشعرائه ونقاده ولغوييه في كتاب ضخم عنوانه: **معجم الأدباء**. هنا فقط يمكن للأدب أن يعادل الثقافة، لكن ما جرى هو: أن دلالة الأدب والأدباء راحت تتقلَّص عبر تاريخنا الثقافي لتقع في النهاية، فقط، على الشعراء.. ومن بعدهم القصَّاصين والروائيين.

نخلص من ذلك أن الأدب، بجميع أشكاله، إنما هو أحد تجليات الثقافة، وهو تجلٍّ مهم، ومن المهم أن نفهم موقعه الفعلي من الثقافة،

فندرك بالتالي أهميته دون مبالغة أو تقليل من شأنه. هذا عن الأدب، فماذا عن النقد؟

النقدُ هو أحد التجليات المهمة، الأخرى، للثقافة.. وهو عندي لا يرتبط بالضرورة بالأدب، ولا يشترط أن يكون الناقد هو، فقط، المتخصص في دراسة الأشكال الأدبية، حيث يصير ناقدًا أدبيًا أو ناقدًا مسرحيًا أو ناقدًا فنيًا، على نحو ما يجرى اليوم على الألسنة. فالناقد هو المفكر الذي يصرف جهده الذهني نحو جانب من جوانب الثقافة، ويُعمل فيه خطوات النقد التالية:

(أ) الفهم: وهو الخطوة الأولى لأي عملية نقدية، فلا نقد إلا بعد فهم. يستوي في ذلك نقدُ الأدب، ونقدُ النصِّ التراثيِّ عند تحقيقه، ونقدُ أفكار المتقدمين والمتأخرين عند دراسة العقائد، ونقدُ أحوال المجتمع عند التبصُّر في حياة الجماعة.. وهكذا.

(ب) الغوص: تتفق القراءة مع النقد في خطوة «الفهم» ثم تبدأ العملية النقدية في الانفصال وفي تأسيس مجالها الخاص مع خطوة «الغوص» التي تقوم فيها العقلية النقدية بِسَبْرِ أغوار النص المراد نقده، سواء أكان نصًّا أدبيًا، أم تراثيًا، أم فكريًا، أم كان نصَّ الواقع المعيش. وفي هذه الخطوة تتم أمورٌ لا حصر لها من مقتضيات النقد، كالتفسير والتأويل والمقارنة، والمخالفة في المنظور، وإنطاق المسكوت عنه، وغير ذلك. وهنا لابد للناقد من طرح (النص) على ذهنه طرحًا جديدًا، خاصًا، يمهد للخطوة التالية.

(جـ) التجاوز: كل نقدٍ هو تجاوزٌ للنصِّ المنقود، وإلا فهو عملٌ آخر غير نقدي. أعني من قبيل الأعمال الأخرى التي تقوم على (نَصٍّ) ما، كالشرح والتحشية والتهميش والتقييد والتعليق. وهذه كلها عمليات فكرية لها موقعها كتجليات ثقافية، لكنها لا تُعد نقدًا، لأنها لم تتجاوز النص الأصلي، لتقدم نصَّها النقدي الخاص. ويكون التجاوز بوثبةٍ عقليةٍ تتخلَّق من معارف الناقد، ولغته، ورؤاه؛ التي تتضافر جميعًا مع جوهر النص الذي تم فهمه والغوص في دلالته.. لينتج من ذلك كله (النص النقدي) الذي لايقل في أهميته عن (النص) الذي استهدفته العملية النقدية، أدبيًا كان، أمْ غير أدبي.

والتجاوز هو «جوهر» النصِّ النقديِّ، إذ لكل نصٍّ جوهره.. النثرُ الفنيُّ جوهره الإبانة، والشعرُ جوهره الرهافة، والمقالُ جوهره الكثافة؛ وكل ما هو «أدب» فجوهره الجزالة.. ودون ذلك، لا يمكن لأيٍّ من تلك الأشكال الكتابية أن تؤسس نصها الخاص بها، كما أنه دون «التجاوز» لا يمكن للعملية النقدية أن تقدم نصًا نقديًا.

بهذا المعنى، فالنقد عملية واحدة أيًا ما كان ما تستهدفه. صحيحٌ أن هناك نقدًا أدبيًا (روائيًا، قصصيًا، مسرحيًا) ونقدًا فنيًا، ونقدًا فكريًا، وسياسيًا، واجتماعيًا.. إلخ، بيد أنها كلها عمليةٌ فلسفيةٌ واحدة، هي النقدية التي لابد لها فيما نرى، من استكمال الأبعاد الثلاثة. أو بالأحرى، البعد الثلاثي الأوجه (الفهم/ الغوص/ التجاوز).

ولن نضيِّع الوقت هنا في بيان سماجة النقد سابق التجهيز، حيث يستعير الناقد المزعوم نظرية ما، أو يحترف الدخول إلى النصوص بمدخل نظري معين، ثم يطبق خطواته النقدية ـ سابقة التجهيز ـ على كل نص يلقاه، أو بالأدق: على كل نصٍّ يناسب خطته النقدية الاحترافية.. نقول: لن نضيع الوقت في بيان سماجة ذلك المنحى المسمى-زورًا-بالنقد، لأنه واضح البطلان من جهة، ولأنه لا يؤسِّس نصًا نقديًا من جهة ثانية، ولأنه أخيرًا ليس نقدًا، وإنما هو نقيض النقد أو سلب النقد.. وها هنا نقطة دقيقة تصحُّ ضرورةُ تبيانها:

أما **نقيض النقد** فهو (التسليم) حيث نقرُّ أصلًا بالنص على ما هو عليه، ولا نستطيع أن نُتم فيه العملية النقدية بكامل أبعادها الثلاثة، أو بكامل بُعدها الثلاثيِّ الأوجه. ولذلك فليس هناك مثلًا، نقدٌ للقرآن الكريم. لأن الكتاب العزيز منظورٌ إليه على جهة التسليم أساسًا؛ وقد تقوم عليه خطوة **الفهم**، ثم أحد ملامح الخطوة الثانية **الغوص** كملمح التفسير، أو المقارنة مع الكتب السماوية الأخرى، أو محاولة إنطاق المسكوت عنه، أو البحث في أسباب نزوله. لكن الخطوة الجوهرية في عملية النقد وهي، خطوة **التجاوز**، التي لا تجري على النص القرآني وبالتالي لا ينتج الذهنُ نصًّا نقديًا للقرآن.. وكذلك الأمر بالنسبة لأي نص يبدأ (الناقد) بالتسليم به، فلو سلَّم الناقد بسلامة الواقع السياسي أو الاجتماعي، ولو نظر إلى النص الأدبي أو الفكري على أنه نصٌّ مكتمل.. فلن يتمكن آنذاك من عمل النقد، بل سيكون ما ينتجه ذلك الناقد المزعوم هو نقيض النقد. وسواءٌ أكان هذا النقيض تبريرًا،

أَمْ تكريسًا، أَمْ تهليلًا، أَمْ ابتهالًا، أَمْ غير ذلك. فما دام البدء بالتسليم، فالناتج هو نقيض النقد.

وأما السلب فيختلف، وإذا كان من السهولة التمييزُ بين النقد ونقض النقد، فمن العويص التمييز بين النقد وسلب النقد (اللانقد)، إذ الفروق بينهما دقيقة. ولذا.. كثيرًا ما يُعرض علينا النص باعتباره نصًا نقديًا، وما هو - في الحقيقة - بنقد. مثال ذلك، ما نراه في عديد من النصوص - المسماة نقدًا - من إهدارٍ للجانب المقابل للنقد، وهو الجانب المقابل لأي كتابة.. أعني: القراءة! فالبعض من النقاد يكتب كلامًا غير مفهوم، يستغربه القارئ، الذي من الممكن أن يكون قد استمتع قبل ذلك بالنص الأدبي المنقود، أو استبصر (النص) عمومًا، أعني النص الذي استهدفه الناقد؛ فإذا بالقارئ لا يدرك النص النقدي. وهذا قد يكون لعيبٍ في لغة الناقد، أو لقصور في فهمه النصَّ المنقود، أو لابتساره إحدى خطوات العملية النقدية.. ومهما كان السبب، فنحن في النهاية أمام: اللانقد.

ومن اللانقد، إهدارُ الناقدِ خصوصيةَ النصوص، وعدم وعيه بأن لكل نصٍّ عالمه الخاص، وبأن ما يناسب هنا قد لا يتناسب هناك، فيقدم الناقد نقدًا واحدًا كل مرة. وهذا **النقد الواحد** أعني «النمطي» هو في النهاية.. **اللانقد**.

* * *

يضمُّ هذا الكتاب ستة فصول، أرجو لها أن تكون ستة نصوص نقدية على ما أسلفته من بيان حقيقة النص النقدي. وسوف ترى أنها

تدخل إلى كل نصٍّ مدخلًا خاصًا، وتطبق العملية النقدية تطبيقات متنوعة، وما ذاك إلا لتنوع النصوص المستهدفة بالنقد.. وما هي إلا محاولة لتقديم (نص نقدي) يرتقي حتى يساوق النص الأدبي، ويتوازى معه، دون أن يكون تذييلًا له.

وقد اخترت من النصوص الأدبية، الروائية والشعرية والمسرحية، ما هو مرتبط أساسًا بحدود معارفي الخاصة: **التراث، الفلسفة، التصوف**.. وذلك كيلا أتعسف في الفهم، أو أقعد عن الغوص في النصوص، فأثقل عن تجاوزها مؤسسًا نصًا نقديًا خاصًا، ينطلق من النص الأدبي، ويفارقه في الوقت ذاته.

ونظرًا لوقوع أعمال «جمال الغيطاني» داخل ما أسميته بحدود معارفي الخاصة، خصوصًا **التراث والتصوف**، فقد كانت ثلاثةٌ من أعماله موضوعات نقدية لثلاثةٍ من فصول هذا الكتاب. ناهيك عن أن أعمال الغيطاني هذه، بالفعل، هي أعمالٌ أدبيةٌ تستحق العكوف النقدي، وتحتمل أبعاد العملية النقدية على نحو ما أوضحناه، والكثير من الأدب المعاصر لا يحتمل ذلك.

والفصول الثلاثة الأخرى، منها ما هو جامعٌ بين ثلاثة مؤلفين قدموا أعمالًا روائية من وعن الإسكندرية، اتصلت على نحو ما بالفلسفة وتاريخها[١]. ومنها ما هو جامع بين شاعرين ارتبطا بالتصوف، كُلٌّ

---

(١) يوسف عز الدين عيسى، نعيم عطية، آلان نادور.

على طريقته[١]. ومنها ما هو عن مسرحية «غيلان الدمشقي»، لمهدي بندق، وهي الجامعة بين الماضي والحاضر على نحو سمح بمدخلنا الخاص إليها، وهو المدخل الذي أسميته جدلية الوقت[٢].

* * *

وتبقى كلمةٌ أخيرة، نابعةٌ مما استقرّ في نفسي منذ زمن، وعبَّرت عنه عبارة نيتشه: إنني أنظر في جميع ما كُتب، فلا تميل نفسي إلا إلى ما كتبه الإنسان بقطرات دمه، وليس من السهل أن يفهم الإنسانُ دمًا آخر، أو يقبل دمًا جديدًا.. من هنا أهديت هذا الكتاب إلى ذلك القارئ الذي يمكنه القيام بقراءة مبدعة، تقبل البحرين: بحر الكتابة الإبداعية، وبحر الكتابة النقدية.. بحران يلتقيان عند القارئ، المبدع، ملتقى البحرين.

د. يوسف زيدان

---

(١) الإمام محمد ماضي أبو العزائم، أحمد الشهاوي.

(٢) نُشرت بعض فصول الكتاب من قبل في مجلات: فصول، الثقافة الجديدة.. والبعض الآخر من الفصول يُنشر هنا للمرة الأولى.

الحرية والجبر في رسالة البصائر

مرثيةُ الهَجاج

تحتلّ **رسالة البصائر في المصائر** مكانةً خاصة بين مجموعة أعمال **جمال الغيطاني** الإبداعية، وتمثل تطورًا مهمًا في تقنية الكتابة عنده، باعتبارها خطوةً أخرى في محاولة الغيطاني الدؤوب، أعني محاولة اكتشاف أسلوب للقصّ يتأسس على التراث ويتجاوزه.

وبقطع النظر عن هذا العنوان التراثي التليد **رسالة البصائر في المصائر** وهو العنوان الذي سنتوقف عنده بعد قليل، فإن الرواية تعالج قضيةً شديدة المعاصَرة، فهي مرثيةٌ مطولةٌ للهَجَاجِ المصري الذي وقع في النصف الثاني من السبعينيات؛ ولا تزال آثاره باقية إلى اليوم. وهي تنويعٌ لحنيٌّ حزين على نغمة «ما شاء الله كان» تلك النغمة التي ابتدأت وانتهت بها الرواية، وكأن الراوي قد أُسقط في يده، فلم يعد بإمكانه إلا رثاء الزمن الذي كان، وبكاء الزمن الذي هو كائن.. وما بين الرثاء والبكاء، تتوالى الصور والوقائع راصدةً أحوال الخلق، حاكيةً بعض ما جرى بديار مصر، التي شاء الله لها أن تنفتح وتهجَّ من جلدها، حتى تكاد ملامحها تتلاشى في غبار الانفتاح.

ولما كانت الرواية تثير، بقوة، قضية الإنسان وهو يواجه «تغيُّر العالم»؛ فقد رأينا أن نتوقف عند رؤية الغيطاني للعالم، من خلال تلك القراءة التي ترصد تأرجح الغيطاني بين الحرية والجبرية، لنرى الجانب الذي غلب عنده في النهاية.. فالحرية والجبرية في نهاية المطاف: وجهان لرؤية الإنسان للعالم، وموقفان تتم بهما تلك المواجهة المقدَّرة/المختارة.. مواجهة الفرد للكون.

سنسلك في تسجيل نتاج القراءة مسلكًا خاصًا، فنعرض لتفاصيل رؤية الغيطاني عبر الفصول والقواطع، ونعرض لبنية الرواية وخصائصها اللغوية في إشارات.. أما الدقائق والرقائق الواردة فيها، فهي اللمحات!

فصل:

بدأ الغيطاني بديباجة ـ كالأسلاف ـ حدَّد فيها الدواعي التي حَدَتْ به لخطِّ الرسالة، وقد خاطب بها أولئك الذين سيأتون من بعده؛ فقال ما نصُّه:

يا أهل الوقت الذي لا نعرف من أمره شيئًا، يا أهل أزمنة لن نبلغها، ستقصر عنها أعمارنُا، يا مَنْ ستسعون في دهرٍ خلا منا، ومن آثارنا.. اعلموا أن ما مرَّ بنا ثقيل، وأن ما عرفناه مُضْنٍ، وما قاسيناه صعبٌ، مُرٌّ. هذه السبعينيات من زماننا الكدر عقدُ انقلابِ أحوالٍ وأمورٍ غريبة، وبلايا ثقيلة، وتحولات شملت جلَّ القوم، وقد عاينت

ذلك، قاسيته، تضاعف هَمِّي، ناء وقتي بما عرفته.. هنا خطر لي أن أُقيِّد ما أعرفه، ما عاينته من قرب، أو ما ألممتُ به عن بُعد.

ويظهر أول جوانب القضية التي نرصدها، حين تلوح في الديباجة ملامحُ حريةٍ خاصة، هي «حرية التدوين». فالغيطاني يخرج عن عادة الأسلاف من كُتَّاب الرسائل، أولئك الذين يذكرون في ديباجة رسائلهم أنهم كتبوا **استجابةً لإلحاح بعض الإخوان**، أو **إجابةً عن سؤال واحدٍ من أهل الزمان**، وغير ذلك من الإشارات التي تجعل تدوينهم مرتبطًا بفعل من الخارج. يخرج الغيطاني عن ذلك، فيؤكد ذلك بقوله: **أقدمتُ والله بدافع مني، لم يطالبني بذلك صحب أو إخوان، لم أسع بغية كسب أو شهرة، إنما شرعتُ والقلب فيه ما فيه..** هو إذن يرى الكتابة فعلًا حُرًّا، لا يرتبط إلا بتفريغ الهم، ولا يبغي بالكتابة إلا «**الأمل في تبدُّل الأحوال**».. وما عليه بعد ذلك إن وافقت الكتابة أهواءَ الغير، أمْ خالفتها.

قَطْعٌ:

في ظهيرة قاهرية قائظة، جلستُ مع الغيطاني في ركنٍ عتيقٍ منزوٍ، من تلك الأماكن التي لم تندثر بعد.. وجرى بنا لسانُ الحوار في كل مضمار، حتى ابتدرته بسؤال وقع منه موقعًا.. سألته عن تلك الوقائع التي ذكرها عن نفسه في روايته **كتاب التجليات** كيف لم يراع، وهو يذكر أدق التفاصيل والخفايا! ألم يتحسب لوقع ذلك على الآخرين من حوله؟

اختلجت بعض المشاعر في عين الغيطاني، وشعرتُ باصطلامٍ يمور تحت صفحة ملامحه الهادئة.. وقد نظر نظرةً في البعيد، ثم قال: حين أكتبُ، لا أفكِّرُ في أحد!

وَصْلٌ:

لحرية الكتابة والتدوين تاريخٌ طويل في أدب الغيطاني، فهو ينظر إلى الإبداع على أنه فعلٌ حُرٌّ يواجه الأديبُ به العالم. ولقد واجه جمال الغيطاني القهر في زمن عبد الناصر بروايته الزيني بركات التي اعتبرها النقاد إدانةً لحكم عبد الناصر، وشهادةً ضد وطأة القهر السياسي أيام الستينيات، واعتبرها هو: صرخةَ رفض لكل قهر في أي زمان[١]. المهم هنا، أنه جعل الكتابة فعلَ مواجهةٍ، وإعلانَ حريةٍ ضد عتمة القسر.

وعاد الغيطاني في السِّفر الثالث من التجليات إلى أحضان عبد الناصر، الذي صار فكرةً وحلمًا بعيدًا، فصحبه في رحلة عروج صوفي تخييلي، أدان خلالها السادات الذي أسجى البلاد والعباد كبدنٍ مترهِّل ينهش فيه الدود واليهود ـ بحسب رواية أمل دنقل[٢] ـ وأضاع مكنون

---

(١) ذكر ذلك في حوار أجرته معه محطة B.B.C وأذيع منذ سنوات في أوروبا.

(٢) يقول في قصيدته «لا وقت للبكاء» من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة):

لا وقت للبكاء، فالعلم الذي تنكسينه على سرادق العزاء
مُنَكَّسٌ في الشاطئ الآخر.. والأبناء،
يستشهدون كي يقيموه على تَبَّة،
العلم المنسوج من حلاوة النصر، ومن مرارة النكبة
.. ملقى في الثرى،

الروح العامة، وبَدَّدَ ما كانت مصر تحتشد له طيلة نصف قرن.. كانت الكتابة: فعلَ مواجهةٍ، وحرية رفضٍ.

وفي **رسالة البصائر** يستكمل الغيطاني ما بدأه من قبل، فيواجه بتدوينه الرسالة، ذلك الهوس الهجاجي الذي اجتاح قلوب العباد؛ فتركوا البلاد وتشتتوا في المكان. أراد الغيطاني ألا يفقد الآتون من بعده ملامح ماضيهم الذي كاد أن ينطمس، فحكى ما حكاه لتثبت الصورة المائعة، ولينفذ بالبصيرة في المصير؛ وتلك هي حدود الاستطاعة، ومنتهى الحرية لديه.. أما الجبريةُ، فالحديث عنها يطول.

إشارة:

تقع رسالة البصائر في منطقة وسطى ما بين حدود الرواية وحدود المجموعة القصصية. ويبدو أن الغيطاني أساسًا لا يعترف في (شكل)

ينهش فيه الدود،
ينهش فيه الدود واليهود،
فانخلعي من قلبك المفؤود،
فها على أبوابك السبعة، يا طيبة
يا طَيِّبَةَ الأسماء،
يُقعي أبو الهول، وتُقعى أُمة الأعداء،
مجنونة الأنياب والرغبة،
تشرب من دماء أبنائك قربةً قربة
تفرش أطفالك في الأرض بساطًا،
للمدرعات والأحذية الصلبة
(أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، ص ٢١٤).

الإبداع بحدودٍ مرسومة، فهو لا يلبث بعد ديباجته أن يقدِّم مجموعةً متواليةً من القصص القصيرة التي تبدو منفصلة، وكأن القصة الواحدة دائرة بذاتها، تلتف حول محورها الخاص، لكننا وبطول النظر إلى مجموع الدوائر، نلمح خطًا دقيقًا يصل بين محاور الدوائر، وينظمها في عقد واحد؛ فكأننا بذلك أمام رواية متصلة الفصول. وهو كثيرًا ما يشطر الدائرة؛ ليفسح المجال أمام ما يسميه بالحواشي، وهي مقتحمات قصصية تتعلق بدائرة القصة/ المتن، لكنه لا يلبث أن يتوسَّع في الحاشية حتى يدُخلها في المتن، أو يجعل الحاشية متنًا. وثمّة أمرٌ هندسيٌّ آخر، هو أن الغيطاني كثيرًا ما يمدُّ من الدائرة السابقة خطًّا، يقع في نهايته داخل حدود دائرةٍ لاحقة، وهذا شكلٌ آخر من توالي اتصال الدوائر في رسالة البصائر.

لمحة:

عنوان الرواية على تراثيته، يكشف عن انشغال الغيطاني الدائم المتجدِّد بفكرة مرور الزمن وفوات اللحظات. وهو يشير في أولى صفحات الرسالة إلى أنه كان دائم التطلُّع إلى أقرانه، سائلًا نفسه: أين سيكون كُلٌّ منهم بعد عشر سنوات؟! وهو السؤال الذي يتكرر كثيرًا بصور متعددة في أعمال الغيطاني؛ وفي كل مرة يدور السؤال عما سيكون عليه الحال بعد عشر سنوات. فلماذا يجعل الغيطاني السنوات العشر بالذات هي الفارقة؟ هل لأنها تمثل العقد الواحد في الأعمار؟ أم لأن العقود الثلاثة الماضية في حياتنا كانت كالمراحل المنفصلة،

فشتان ـ مثلًا ـ ما بين الستينيات والسبعينيات؛ وذلك ما يظهر من قول الغيطاني: **مع حلول السبعينيات، لاحت المنعطفات المفاجئة، والمنحنيات الحادة، والانقلابات العاكسة، حتى البديهيات انكفأت.** فهل ينظر الغيطاني إلى كل عقد، على أنه دورة زمان؟

فَصْلٌ:

حين ابتدأت الدائرة الأولى في الالتفاف، حول قصة «عم عاشور» الذي يعمل حارسًا لمنطقة قاهرية عتيقة تضم بيمارستان ومسجد المنصور قلاوون وجامع برقوق[١]، بدا الغيطاني كأنه يؤكد صلابة موقف الإنسان تجاه العالم، فعاشور هذا الذي يحرس التاريخ العام، ويحافظ على التاريخ الخاص ـ حيث ظل محتفظًا بالقُفَّة التي حملها أبوه عند نزوله القاهرة لأول مرة ـ هذا الرجل يبدو مثالًا لصلابة الإنسان، ورسوخه، لم ينفعل طيلة حياته الطويلة إلا مرتين: الأولى حين حاول بعضهم رشوته، والأخرى حين رأى أجنبيين يتبادلان الهوى في القبة!

ولا نكاد نسترسل مع سيرة الرجل، حتى يصدمنا الراوي بتحولٍ عارم في كيانه، فنرى «عم عاشور» وهو يتاجر في العملة، ويُفسح الطريق أمام طلاب الهوى من الأجانب الذين يطفئون الشبق بأعلى قبة المسجد.. تحولٌ قاسٍ، رهيب؛ أراد الراوي أن يصدمنا به، ويزعزع

---

(١) لا يزال بيمارستان المنصور قلاوون قائماً (كان اسمه قديماً: البيمارستان المنصوري، واسمه اليوم: مستشفى قلاوون للرمد) وبجواره المسجد العتيق، وجامع برقوق.. يقع كل ذلك في شارع المعز الممتد من مسجد الحسين إلى بوابة النصر.

مستقر هدوئنا، ليدخلنا بعد ذلك في عالم مقبضٍ، ترفرف عليه أجنحة الجبرية الثقيلة.

قَطْـع:

كثيرًا ما يلجأ الغيطاني لتقنية الصدمة، وقد فعل ذلك بمهارة شديدة في رائعته الزيني بركات. مرةً حين صدمنا بحقيقة أمر الزيني بركات نفسه، وكشف فجأة عن فظاعة أحواله المستترة تحت قناع الصلاح، ومرةً حين اختتم أحد فصول الرواية بصوت «المنادي» الذي ظل يردد أن «زكريا بن راضي» حيث اعترف بجرائمه بمحض إرادته دون إجبار، ثم بدأ الفصل التالي بعنوان: **وقائع تعذيب زكريا بن راضي.**

وَصْـل:

كان التحول إلى الجبرية في رسالة «البصائر» ناجمًا عن ورود الأحوال الشِّداد؛ وضعف الإمكانية الإنسانية عن الاحتمال. هذا ما يتجلى في بقية قصص/ دوائر الرواية، إذ شرع الراوي يعلِّل ما جرى لحارس التاريخ، الذي انهار: وجاء التعليل بيانًا واستبصارًا عبر حشد قصصي يستعرض ما مَرَّ بأهل الزمان، بداية من الطبيب الذي هجر الطب العيادي، وصار مقاولًا يرتدي الجلباب ويخاطب عمال البناء بألفاظ مثل: افهمني يا حلاوة.. اسمع يا عسل!

وما دام ذكر الألفاظ قد جرى، فمن الواجب أن نتوقف قليلًا عند لغة الغيطاني في هذه الرواية.

إشـــارة:

يبدو أن الغيطاني أراد أن يموِّه بلغة التراث، فاختار هذا العنوان ذا الطابع التراثي، وراح في ديباجته ينسج اللفظ على منوال القدماء، مستخدمًا تعبيرات مثل: **فيا أهل الوقت، ستقع أبصاركم على تدويني، لكلٍّ وجهة هو موليها، خطر لي أن أقيِّد، إنما أردت الإخبار.. إلخ.**

لكن الأمر محضُ تمويه. وإلا، فإن قاموس الرواية لم يقتصر على لغة التراث وحدها، بل جمع إليها ما استحدث من مفردات الواقع، والتعبيرات اليومية، واستفاد أيضًا من لغة الحوار العامي، فسجَّلها بألفاظ وسطى، بين العامية والفصحى، بحسب مقتضى السياق، فكان أحيانًا يستبدل بالعامية المصرية ما يوازيها من اللفظ الفصيح، وأحيانًا أخرى يستغل وقع اللفظ العامي - كما في كلام الطبيب/ المقاول - فيثبتها كما هي. والأطرف من ذلك كله، أن الغيطاني استوحى أسلوب القص الشعبي المصري، هذا اللون المميز الذي نلمحه في جلساتنا الريفية والشعبية، وهذا ما يتجلى في اختياره لتعبير مثل: فاتني القول يا كرام.

لمحـــة:

مع أن لغة الرواية نجحت في سبك مفردات التراث والواقع

اليومي، وجمعت بانسيابية قَصِّها بين الفصحى والعامية، إلا أن هناك بعض المواضع التي استعصت على السبك، لاسيما عند محاولة الغيطاني صياغة ما هو «شديد العامية» بأسلوب فصيح، فمع نجاح المحاولة في معظم مواطن الرواية؛ إلا أن بعض المواطن الأخرى جانبت المحاولة فيها التوفيق؛ ومثال ذلك نراه في قول الأم لأولادها: **يعني لا أعرف أقعد مع أبيكم.** فهنا لا نرى التوفيق في نقل العامية للفصحى، فالفصحى لا تتوالى فيها الأفعال على نحو (أعرف أقعد) فكان الواجب ـ فصاحة ـ أن يُصل بينهما بشيء مثل (أن)، بحيث تصير (أعرف أن أقعد)، وكذلك كان يمكن تغيير (يعني لا) بلفظة (ألا). أما لو أراد الغيطاني أن يستفيد من تلقائية التعبير العامي، فكان عليه أن يترك العبارة كما هي دون تعديل ـ كما فعل في مواضع أخرى ـ فتكون مثلًا: «إيه... يعني ما أعرفش أقعد مع أبوكم» وهي بذلك لن تخدش سياق العمل وأسلوبه، إذ إنه احتوى تعبيرات مماثله في عامِّيَّتِها مثل (**بابا أهه يا ستي.. دي اللي بتضربني.. بتقولي فين أبوكي**) وهي ثلاثة تعبيرات وردت في صفحة واحدة في الرواية، ولم تتسبب في اهتزاز أسلوبي، لورودها في معرض حوار تلقائي بريء؛ سَجَّله الراوي دون تعديل.

لمحة أخرى:

صحَّ عندنا أنه «جَلَّ مَنْ لا يسهو» وقد سها الغيطاني ـ على صعيد اللغة والبلاغة ـ في بعض أجزاء الرواية.. من ذلك، مثلًا ما فعله حين

كررَّ ـ جلس رجلٌ عجوز. ففي اللغة، لا يوصف الرجل بأنه «عجوز» بل «شيخ، هرم» فالعجوز هي المرأة المتقدمة في العمر. عمومًا، فسوف نقولُ، هنا: ما كان يقوله المشايخ الأسلاف حين يرون تجاوزًا ما في مؤلفات غيرهم، فقد كانوا ينبِّهون إلى خطأ الغير، ثم يقولون: ولا نظن المؤلف يقع في مثل هذا السهو، فالأرجح أن ذلك من عمل النُّسَّاخ!

فصل:

بعد حكايتيْ «عم عاشور» الذي هَجَّ من التزامه، وذلك «الطبيب/ المقاول» الذي صارت الجرائد تنشر إعلانات مشاريعه محلَّاة بصورته وهو يرتدي الجلباب الأبيض و(القبعة) البيضاء، وتحيط وجهه لحية كثة ـ وهي الصورة الإكليشيهية لأصحاب شركات الأموال التي انتشرت أيامها، ثم ظهر بعد ظهور الرواية زيفها ـ راح الغيطاني يزيد الواقعة تفصيلًا، عبر حشد من حكايات زمن الهجاج، فذكر طرفًا من قصة «الشاب الذي أصبح فندقيًا» مع أن أباه كان يحلم بأن يصبح ولده ممثلًا دبلوماسيًا لبلاده في الخارج، فصار بعد حصوله على الشهادة الجامعية التي تؤهله لذلك: ممثلًا لحال بلاده في الداخل! ثم ذكر سيرة بعض المحاربين الذين تقاعدوا عن الخدمة، وراحوا يتخبطون في أرض الضياع، حتى إن أحدهم زار قبة المسجد في تجواله التائه، فرأى أجنبيًا وأجنبية يتعانقان في لهفة، فصرخ في حارس القبة، الذي وصفه الغيطاني بقوله: كان الحارس عجوزًا، لوجهه تيهٌ، وغياب. قال

المحارب القديم: ما يجري بالداخل عيب، هل رأيت ما يجرى داخل القبة؟ فردَّ الحارس «عم عاشور» قائلًا: وهل رأيت ما يجرى خارج القبة!

وبعض أن قصَّ الغيطاني علينا خبرًا عن أولئك الذين سافروا، وهم الملازمون للمكان؛ راح يسرد شيئًا عن الذين هجروا المكان إلى خارج الديار: الخطَّاط الذي راح أمره في الغربة، حتى اختُطف مخابراتيًا (لم يصرِّح الغيطاني باسم البلد التي اغترب فيها الخطاط، وأنما أشار إلى أنها العراق).. والمهندس الذي انحصر كيانه في إرسال النقود لأولاده من أوروبا، حتى انفجر كمده وفار الدم من فمه.. والمزارع الذي ترك وظيفته في مصر ونهبوا حقوقه في إيطاليا.. والمدرِّسة التي أتَّمت المدة، في الكويت، وآل بها الأمر إلى جلب الهيروين لمصر.. وأخيرًا، ذلك الأب الذي حاول كفيله السعودي أن يلوط بابنه.

قطـع:

كان الغيطاني مصريَّ الروح تمامًا وهو يقصُّ، بل هو أيضا مصريُّ الفكر الهامس في القصِّ. والمصريون، يردِّدون في أمثلتهم الشعبية ما معناه: مَنْ خرج من داره قلَّ مقداره!

وصـــل:

لما حكى الغيطاني عن أولئك الذين رحلوا من البلاد، لم يصرِّح

باسم البلدان التي ارتحلوا إليها، أو ساقهم القدر لها، حاشا إيطاليا التي ذكرها بالاسم، وفيما عداها من بلدان العرب، اكتفى بإشارات مؤكدة إلى أن تلك البلدان على التوالي: هي: العراق، الكويت، السعودية.. وكأن الغيطاني لا يكتفي في الرواية بإدانة ما جرى في مصر، بل يؤكده بإدانة الزمن العربي كله. ويستشرف آفاق المصير المؤلم الذي تسير إليه هذه البلدان: وهو ما نراه اليوم، بعد عشر سنوات (فاصلة) من صدور الرواية[١].

المهم؛ أننا طيلة لوحات الرواية، نرى الجبرية الكئيبة وهي تحطُّ بأثقالها على الشخصيات، فجميعهم يبدون كأنهم يساقون إلى النهاية وهم ينظرون ولا يملكون عنها فكاكًا. لا أحد منهم ينال ما ناله عن عمدٍ أو اختيار، بل تلتفُّ حوله الظروف، إلى أن تأخذ بناصيته إلى مصيره المرسوم، فإذا حاول الخروج عما رُسم له ـ كما حاول الشاب الذي صار فندقيًا ـ لقيه الدهرُ بغوائله. وقد تعدَّت تلك الجبرية وعدم الاستطاعة إلى شخصية الراوي نفسه، فعندما أتى إليه واحدٌ من أولئك المحاربين القدماء يطلب منه المساعدة في إيجاد عمل، يقيه من الشتات، لم يتمكن الراوي (الذي يعمل صحفيا)! من المساعدة، وعلَّل ذلك بأن الوقت لا يسمح له بالتصرف. الوقت بمعنى ظروف الزمن وأحوال الواقع. وحين لجأ إليه الشاب الذي يُحدق به أهل اللواط وطلب منه المساعدة في الهروب مما قدِّر له؛ يقول الغيطاني/

(١) نُشرت هذه الدراسة بمجلة فصول (يوليه ١٩٩٣) وصدرت الرواية سنة ١٩٨٣ عن دار الهلال.

الراوي، ما نصُّه: كنت في حيرة، غير قادر على تقديم العون له، أستعيد وقت كتابتي هذا، تحديق القوم في الشاب، وتغامزهم، ونظراتهم. فهو إذن مدركٌ لحقيقة الحال وقسوة المآل الذي ينتظر الشاب، لكنه عاجزٌ عن أي فعل، غير مختار ولا مستطيع.. فما جرى به القدر، لابدَّ واقعٌ!

إشـــارة:

حين انهمك راوي «الرسالة» في ذكر ما جرى، وراح يعرض لتفاصيل حياة الشخصيات، التفاصيل التي أدت إلى النهايات المبكية، رقَّت لغة الرواية، وشفَّت، لتناسب الإخبار عن الأحوال الحزينة، أما الأسلوب التراثي الذي ذكرنا أمثلة له فيما مضى، فهو لا يظهر إلا في الديباجة وفي بدايات القصص والحواشي، فإذا دخل الراوي في التفاصيل، غلبت على لغته تلك الألفاظ السهلة، المناسبة، الرائقة الوجد، كأننا أمام شجون السرد وشجي الألفاظ في غناء صاحب الرّبابة.

هنا يأتي السؤال عن طبيعة لجوء الغيطاني للغة التراث، أهي هي محض اصطناع يبغي التواصل مع لغة الأسلاف؟ أم هي افتتاح للسرد القصصي واختتام له، بينما المسبوك «التراثي/ المعاصر/ العامي/ المبتكر» هو المكوِّن الرئيس لأسلوب القصِّ؟ يبدو أنها الثانية، فمع قدرة الغيطاني على استكمال بقية الرواية بأسلوب تراثي، كما فعل في «التجليات» وأبدع، إلا أنه آثر أن يوافق بين تجدُّد اللغة وجدَّة الموضوع، فسلك طريقًا يجمع بين الافتتاح والاختتام بتلك اللغة التراثية، والدخول إلى الغمار بذلك الأسلوب الجديد الذي يجمع

بين المفردات القديمة والجديدة والشعبية، إلى جانب تلك الألفاظ ذات العبق الغيطاني مثل: أسيان - طلأّت - تلاشي.. إلخ، بالإضافة إلى أسلوبه الوصفيّ المميَّز للأشخاص والأماكن؛ كأن يصف مدير الفندق، ذلك الرجل القوَّاد، بأنه «المدير اللزج» أو يصف الأماكن القاهرية التليدة بأنها «تقاوم البلى».

لمحـة:

تتأسس الجبرية الغيطانية في «رسالة البصائر» على مفهوم هيراقليطي للوجود، فكما كان ذلك الفيلسوف اليوناني القديم «هيراقليطس» يرى أن الأشياء في تغيُّر مستمر، وأن التغيُّر هو جوهر الوجود، يرى جمال الغيطاني - بحسب ما جاء في الرواية - أن: **التغيّر لا يُدْرك لحظة وقوعه، إنما يبدو وتتضح معالمه بعد تمامه.. هذا جوهر الوقت الذي أدركني، وحفَّزني إلى كتابة هذه الرسالة.. فالتغيُّر يلحق كل شيء، ما من معنى أو حدثٍ مطلق، فكل أمرٍ نسبيٌّ، محكومٌ بالوقت.**

ولنتأمل تلك التعبيرات الجبرية: **الوقت الذي أدركني.. محكومٌ بالوقت..** كيف غلبت على الغيطاني أحاسيس انهزام الفعل الإنساني أمام ما تجرى به المقادير. ولكن، تظل «حرية التدوين» فعلًا إنسانيًا يواجه احتكام أمر القدر، ويرفضه.

فصـل:

لجمال الغيطاني عملٌ روائيٌّ آخر، يحمل أيضا عنوان «رسالة» وقد

كُتب تقريبًا في المدّة ذاتها التي كُتبت فيها «رسالة البصائر في المصائر»، ذلك العمل الروائي هو: **رسالة في الصبابة والوجد.**

وفي الروايتين/ الرسالتين، ملامح شبه غير العنوان، فرسالة البصائر تحكي عما وقع للآخرين الذين سافروا في مكانهم أو ارتحلوا منه إلى خارج الديار، ورسالة الصبابة تحكي عما وقع للراوي نفسه، حين سافر إلى خارج البلاد، ولفحه عشق تلك الفتاة المسماة «فاليريا». وما يهمنا هنا، على صعيد رؤية الغيطاني للعالم وتتبُّع موقفه بين الحرية والجبرية، هو تلك اللحظة «الأسيانة» التي قال فيها لفاليريا وهو يستعيد زمان فعله السياسي الذي راح عبثًا: **كُنا نحلم بتغيير العالم!**

العالم، إذن، يتغير. لكن التغيير هنا غير مرهون بفعل الأفراد، غير مرتبط باختياراتهم الفردية، بل هو يسير وفقًا لمنظومة علوية، لا يملك الفرد حيالها أي فعل، اللهم إلا «الحلم» في رسالة الصبابة، أو «الأمل» في رسالة البصائر.. تلك هي ملامح الجبرية التي تظلل أعمال الغيطاني في الثمانينيات ـ مضافًا إليها «التجليات» التي انطلقت من واقعة موت الأب ـ ويبدو أن ذلك الموقف الجبري لا يعتمد على مذهب عقائدي، بقدر ما يقوم على تلقائية الشعور بضآلة حجم الإنسان الفرد أمام العالم، وأمام الموت.

قَطْع:

انشغل الفكر الإنساني بقضية «الحرية والجبرية» منذ أقدم

العصور، وكان الفلاسفة في كل عصر يحاولون اتخاذ موقف معين منها، باعتبارها واحدة من أهم قضايا الفلسفة الأولى «الميتافيزيقيا» حتى قال الفيلسوف الإنجليزي المعاصر «بين»: إن تلك القضية هي **قفل الميتافيزيقيا الذي علاه الصدأ من كل جانب**.. لكن الحقيقة أن هذا الصدأ لا يلبث أن يسقط، ويعود البريق لمعدن القضية، مع كل اهتمام جديد بها، اهتمام تحتِّمه عملية انشغال الإنسان بالوجود.

وفي تراثنا القديم، تمت مناقشة القضية على نطاق واسع، لاسيما أيام بني أُمية. فقد انهمك المسلمون في طرح القضية تحت مسمًّى «الجبر والاختيار» وتبلورت آنذاك المواقف التي يمكن حصرها في اتجاهين أساسيين: الأول اتجاه «القدرية» القائلين بحرية الإرادة والفعل الإنساني، وذلك هو موقف المعتزلة. والآخر اتجاه «الجبرية» الذين ذهبوا إلى أن أفعال العباد مقدرةٌ أزلًا، وأن الأمر خارجٌ عن إرادة الفرد، معلقٌ بإرادة الله **القاهر** فوق عباده؛ فالإنسان مجبورٌ على أفعاله مقهورٌ عليها.

ولن نخوض هنا في تفاصيل الحجج والبراهين التي يقدمها كِلَا الفريقين، كما لن نتوقف عند الموقف «الأشعري» التلفيقي الذي حاول الخروج من المشكلة بابتداع حَلٍّ أسموه بنظرية «الكسب» التي يتقاسم فيها الله والإنسان الفعل، بحيث يصبح الإنسان هو المخير والمسير في الوقت ذاته! فالمهم المُراد هنا، هو بيان أن الغيطاني يتعرَّض لقضية شائكة، ثار حولها الكثير من الجدل، وصار لها تاريخ ممتد في ثقافتنا.

وصـل:

مثلما بدأت قضية «الإنسان بين الحرية والجبرية» في الظهور عند الأوائل، تحت تأثير هَمٍّ سياسي؛ هو تولي بني أمية الحكم والخلافة، ثم امتدت لتأخذ أبعادًا ميتافيزيقية. برزت القضية عند الغيطاني تحت تأثير الهم السياسي المتمثل في ذلك من تحوّل في الموقف السياسي الذي جَرَّ وراءه تحولات اقتصادية واجتماعية لا حصر لها، ثم اتخذت القضية أبعادًا فكرية حاصلة من تأمل أحوال الخلائق في مصر.. هكذا يتضح أن المقدمات المتشابهة تطرح فكرًا شبيهًا، سواء في الفلسفة، أم في الأدب.

وقد أمعن الغيطاني في بيان أن الجَبْرَ واقعٌ، فهو يحرص، عند وصفه كل شخصية حكى عنها، على تقرير عجز تلك الشخصية عن الاختيار الملائم، فيسحب منها القدرة على الفعل: الشاب الذي صار فندقيًا، لم يكن أمامه إلا قبول العمل في الفندق، لأن العمل الديبلوماسي يحتاج توصية ومعارفًا كبارًا، وهو أمر غير متاح، فلا يبقى أمامه إلا الخروج من البطالة بالاستسلام للبديل الوحيد المطروح، وهو العمل الفندقي.. والضباط الذين خرجوا من الجيش بالتسريح أو الاستقالة، لا يمكنهم أن يسلكوا طرقًا باختيارهم، لأنهم لا يحسنون صنعًا في غير آلة الحرب والقتال، ولا تشفع لهم بطولاتهم السابقة في الواقع الجديد؛ فهم عاجزون عن التحقُّق، فاقدو القدرة على اختيار الملائم.. والذين رحلوا للعمل في البلاد الأخرى، كانوا في موطنهم الأصلي يعانون من الشلل الاقتصادي، وعدم القدرة على تحصيل الأرزاق، فلا يبقى

أمامهم إلا الاستسلام لفكرة السفر الواعدة بالمال الكثير؛ وقد حرص الغيطاني على تأكيد أنهم لم يخرجوا لمجرد تحسين أحوال المعاش، حيث يغدو السفر والعمل بالخارج اختيارًا حُرًّا، بل هم مدفوعون إلى ذلك دفعًا، بحكم ندرة الفرص العملية، أو تضييق الخناق من الأهل والولد.

وما إن يخرج الغيطاني بشخصياته من دائرة الاختيار الحر، إلى دائرة النقلة الإجبارية، حتى يحيط الشخص بالقيود. فالحارس القديم محوطٌ بقيد انقلاب الأحوال العامة، وتهافت القيمة الخلقية. والضباط القدامى محوطون بعالم اقتصادي مشبوه محكم القبضة. والخطّاط الذي راجت أموره في الغربة العراقية محوطٌ بالجو المخابراتي القاسي. والذي يعمل في السعودية محوطٌ بسطوة «الكفيل» وقدرته على المنع والعطاء، ناهيك عن قدرته على الإيذاء بكل صوره.

ولكي يرينا الغيطاني أن الجبر عامٌ، وأن حدود الإمكانية الإنسانية قاصرةٌ؛ عرض لنا مآل أولئك الذين رفضوا الأمر ومارسوا حريتهم. فمنهم الشاب الفندقي الذي رفض أن يدفعه مدير الفندق إلى غرفة البدوي الثري المحبِّ للغلمان! ومنهم المحارب القديم الذي رفض الانغماس في عالم المال المشبوه، ومنهم الحلواني الحلبي الذي انفجر فعله؛ فاستلّ سكينًا غمدها في الشيخ الذي عاث بابنه. فما الذي جرى؟ لنترك الغيطاني يقصُّ علينا مصير الفتى الفندقي، وكيف لفَّقوا له التهم عقابًا على رفضه:

الطرق المفاجئ عند الفجر باغتهم أجمعين، هذا لم يقع

من قبل، أيُّ زائر هذا؟ يقف الولد عند باب غرفته منكوش الشعر، تتطلع أمه إليه، حسُّها الخفي ينبئها أنه المقصود.. عندما اقتحم الضابط ذو السترة السوداء والنجوم الذهبية الصالة، أومأ إلى الجنود الثلاثة أن ينتشروا في البيت.. تتطلع الأم إلى ابنها الواجم، المستغرب، لم تلفظ إلا كلمة واحدة بدت كالاستغاثة، كالمرثية «يا خرابي».. انثنى الضابط، غير عابئ بجزع الأب، وتهدُّم الأم، وروع الابن: بصماتك تملأ الغرفة رقم مائة وسبعة وسبعين، هناك شهودُ أيضًا..

أما المحارب القديم، فقد عرَّفنا به الغيطاني على النحو التالي:

هو.. كان قدوة، ولكنهم بغتةً أخرجوه عنوة من وقته، من انتظامه، أقصوه قسرًا في ذروة انغماسه، حادوا به غصبًا، أرغموه أن يصبح مكيثًا في عنفوانه، ولم يهن بعد.

تلك هي طبيعة خروجه القسري من الجيش، أما خروجه الاختياري عن نظام المال الانفتاحي، فقد تمخض عن الآتي:

ما يجري منهم بعد استقالته يحيره، إنهم يبذلون المحاولة تلو المحاولة.. خال امرأته أوجز ونصح، غير أنه عند الانصراف لمح بوعيد، أدركه، بدا وكأنه يحذِّره.. لم يخف أنه ينذر ولا يشفق.

والحلبي الذي ثار وثأر، كانت نهايته كالتالي:

تقلَّبت الحكايةُ في البلاد، رغم أن تفاصيلها لم تُنشر قط، وقيل بين ما قيل أنهم نوَّعوا العذاب للحلبي، وأنَّ شرطيًا أسود اغتصب الغلام على مرأى من أبيه، وأنَّهُ سمع بأذنيه ابنه، يصرخ من ألم اللواط به، وهذا أصعب عليه من اقتياده موثقًا إلى الميدان الكبير عقب صلاة الجمعة، وتمزيق ياقته، وبسط عنقه قبل أن ينخسه الجلاد بالسيف.

لقد تعمَّدت إيراد كلام الغيطاني في الرواية، بنصّه، لما تبديه النصوص من بشاعة المآل الذي انتهى إليه أولئك الذين حاولوا الخروج من عتمة المفروض عليهم، ولما تظهره الألفاظ من كآبة مصير المختارين. وليت الغيطاني اكتفى بذلك التصوير لهيمنة الجبرية على الوجود الإنساني المقهور، وهي الجبرية التي لا تفتأ تحطُّ، جاثمةً، على صدر القارئ.. غير أنه أمعن، وأكَّد أمرها في بعض اللوحات الدقيقة البارعة، التي سنقف عليها من خلال تلك اللمحات:

لمحة:

من روائع اللوحات التي قدمها الغيطاني في الرواية، تلك اللحظة المدهشة التي احتُجز فيها الأب العامل في السعودية، وفُصل عن ولده الصغير المهدَّد برغبة الشيخ اللوطي، فإذا به:

يتخيل الإمساك بالولد عنوة، التغييرات الفزعة.. وهنا

> وقع أمرٌ غريب، لم يسمع به، ولم يسبق له، إذ غَزُر عرقه مع تعاظم خوفه، وتتابع دقات قلبه، ازداد تدخله في بعضه، كأن قوة غامضة تدكُّ ما بداخله دكًا، مويجاتٌ غريبةٌ تسري عبر ظهره، على حوافها قشعريرة، وفي البؤرة منها ألمٌ ولذةٌ مرغمٌ عليها، لم يسع إليها، لا إلى استثارتها أو بعثها: قذف كما يقذف عند الجماع، بقي مذهولًا، منهكًا، مرتبكًا، مدركًا أن خللًا عنده وقع، وأن شيئًا مستعصيًا على التلف، خسر!

هذه الحالة النفسية الفريدة، لم أقابلها في نصٍّ أدبي آخر، ولا أعتقد أن علماء النفس قد توقفوا عندها بالتحليل. ومع ذلك، فقد رأيت أصلًا لها، وشبهًا، عند أحد مشايخ التصوف الكبار، هو عبد الكريم الجيلي، الذي يقول في كتابه «المناظر الإلهية» ما نصُّه:

> في منظر التلوين، تجد من اللذة الإلهية ما يسري في جميع أجزائك إلى أن تكاد روحك تخرج من عالم التركيب. وقد أخذت هذه اللذةُ فقيرًا، حتى غاب عن الكون وما فيه، فلما رجع إلى نفسه، وجده قد أمْنَى. وقد أنكر هذا الحال بعضُ المشايخ المتقدمين فقال: «إن ذلك للبقايا التي فيه من البشرية» وأين البشرية منه في هذا المقام؟ بل إنما هو بحكم البشرية في هيكله الجسماني، لا لبقاياها في نفسه المطهرة، فاعلم.

هكذا تتشابه اللوحتان عند الجيلي والغيطاني، مع اختلاف السياق المؤدي إلى هذا الإنزال المنوي غير الإرادي. عمومًا، فكلاهما ـ الجيلي والغيطاني ـ جبريٌّ على طريقته. فإذا كان «الجبر» عند الغيطاني نابعًا من قسوة العالم واحتكام أمره وضعف الإمكانية الفردية عن مواجهة طامة كبرى، كالانفتاح وافتتاح زمن الشتات؛ فإن «الجبر» عند الجيلي هو التسليم التام للمحبوب، وفناء الإرادة الفردية في مراد الله.. ومن هنا، قال الجيلي في قصيدة النادرات:

أراني كالآلاتِ وهو محرِّكي   أنا قلمٌ والاقتدارُ الأصابعُ
فـآونـةً يَقْضي عـليَّ بطاعةٍ   وحينًا بما عنه نهتنا الشرائعُ
وما أنا جبريٌّ العقيدة، إنني   مُحِبٌّ فنى فيمن خبْتهُ الأضالعُ

لمحة أخرى:

يرسم الغيطاني لوحةً أخرى، بألوانٍ داكنة، فيروي على لسان الضابط المتقاعد.. أو بالأحرى: الضابط الذي أُقعد بعد الصلح مع اليهود! بعض مشاهداته، فيقول:

> عند الناصية لمحه، كان يرتدي جلبابًا، يركب دراجة، يقودها بأقصى مالديه من طاقة، هكذا تنبئ حركة ساقيه، انحناءته. فجأة، شظية لم يرها، لم يدر حجمها أو مصدرها، سبقها انفجارٌ قريبٌ، انبثق الدم غزيرًا عند قاعدة الرأس، بدا مظهر الجسد غريبًا وقد طارت

منه الهامة، لكن ما جعله يحملق، استمرار الساقين في حركتها، إمساك اليدين بالدراجة، دوام الانحناءة، الاندفاع إلى الأمام، انخفاض ساقٍ وارتفاع أخرى. كم دام؟ ثَوانٍ، جزءًا من ثانية..

هذه الصورة الميكانيكية لحركة الجسد دون الرأس، تُعرف عند الأطباء باسم (التَيَبُّس الرَّمِّي) وهي حالة مدروسة. لكن السؤال هو: إلى ماذا يشير الغيطاني بتلك الصورة؟ هل يقصد الإشارة إلى سَعْي أبداننا دون رأس مدبِّر؟ هل يقصد حركاتنا الميكانيكية التي لن تستمر طويلًا؟! إن كان قد قصد لذلك المعنى، فما أقسى تصويره للجبرية، وإن لم يقصد، فما معنى حشده تلك الصور؟

لمحة أخيرة:

يقول علماء الاجتماع: إن انهيار جهاز القيم الإنسانية في المجتمع يؤدي إلى حالة من «الاغتراب اللامعياري».. فهل وقف الغيطاني في روايته عند هذا الحد؟

ربما يكون ما جرى مع «عم عاشور» هو وصولٌ إلى ذلك الحد العارم من فقدان المعايير والاغتراب عن طبيعة الذات، ولهذا نراه وهو «حارس التاريخ» يبيح المكان للأجانب، ويقصر همّه على الاتجار في العملة؛ وكأنه تحت تأثره بفقدان المعيار القيمي، ينفصل عن ماضيه الطويل ويغترب عن مألوف أمره، إلى أن يصبح بهذا التحوُّل شخصًا آخر غير هذا الذي كان، فبان.

ولكن الغيطاني لم يقف عند هذا الحدِّ من آثار «اللامعيارية» الناشئة عن انهيار القيمة، بل يمدُّ الخط على استقامته، فيذهب به بعيدًا، ويمعن في بيان أثر انهيار الشخصيات، فيقف بهم عند نوع من «الفصام». وهذا الفصام الذي يعرض له الغيطاني لا يشبه حالات الفصام المعروفة عند السيكولوجيين ـ كالكتاتونيا والهفبرينيا ـ ولكنه فصام من نوع خاص، ينفصل فيه الفرد وقتيًا تحت تأثير إدراكٍ معين، ثم لا يلبث أن يصطدم تكوينه النفسي القديم بالصورة الانفصامية التي بدت عند هذا الإدراك الذي أطَلَّ من ثناياه شخصٌ آخر. ومثاله في الرواية، ذلك المهندس الذي ترك أطفاله وزوجه ومضى يعمل في البلاد ليرسل لهم مالا يكُفُّون عن طلبه. هذا المهندس عانى من فقدان المعيار، واغترب عن ذاته وعن العالم: **تساءل مرارًا في الخطابات التي شَيَّعها إلى أخته، لماذا تسعى الظروف إلى مخالفته في الحدود الدنيا؟ لماذا لم تمض به في مساراتها العادية؟ لماذا يجد المخالفة عند كل سعي مشروع..** في إحدى المرات التي عاد أثناءها هذا الراحل دومًا، إلى أسرته، كانت ابنته قد كبرت. وهنا وقعت **لحظة الفصام! ذلك أن البنت كانت ترتدي قميصًا يبرز صدرها المتمكن، وبنطالًا يلتصق بجسدها: عندما انحنت، فوجئ بنفسه محدقًا بردفيها، المكتملين، المستديرين، المتصلين، المفترقين في تضام، سرى عنده ما يسري عند الذكر تجاه الأنثى.** هذه اللحظة الانفصامية الصادمة، ترددت في الرواية بشكل آخر، حين نظر المحارب القديم ـ التائه الجديد ـ إلى أشيائه الخاصة: **كأنها تخصُّ غيره.**

وبعد، فإن رواية «البصائر في المصائر» تكشف عن حركة جدلية عنيفة عند جمال الغيطاني. والجدل فيها لا يعتمد على الانتقال من المحسوس إلى المعقول عبر الحركة الصاعدة الهابطة التي نراها عند أفلاطون وأفلوطين، ولا يقوم على التحول من الفكرة إلى نقيضها، ثم إلى المركب منها في حركة ثلاثية تتوقف عند المطلق، كما هو الأمر في فلسفة هيجل. لكنه جدلٌ ناشئ عن اصطدام الحرية بالجبرية. الحرية المتمثلة في وعي «الراوي» وفعله التدويني المعبِّر عن إدانته للواقع الانفتاحي المصري، والواقع العربي المتفسِّخ تحت طغيان الحاكم الفرد وطغيان التخلُّف. وفي مقابلها، تلك الجبرية التي حطَّمت الشخصيات، فقيَّدتهم، وحدَّت اختياراتهم، وحدَّدت مصائرهم.

ولقد ظهر عنف العملية الجدلية في تداخل الراوي مع شخصيات الرواية، المتبصِّر في مصائرهم، المشتبك بكل مشاعره مع تفاصيل همومهم، الكاشف عن أقدارهم.

وإذا كانت جدلية الحرية والجبرية قد جرت في رواية «البصائر» على أرض الواقع اليومي وهمومه، فإنها انتهت على هذا النحو الذي اختتم به الغيطاني في روايته، فقال: ما وقع وقع، وما سيجري سيجري، وما شاء الله كان.. في البدء ليس لنا خيار، كذا في الانتهاء، فما شاء الله كان، منه نستمد العون، فسبحان من لا يدركه التبديل، العليم بأحوال العباد.

ولم يشأ الغيطاني أن ينهي جدله بانتصار خطابي لحرية الإنسان في

مواجهة العالم، وإنما كان صادقًا مع نفسه، متسقًا مع تبصُّره لأحوال الخلق، فأعلن في نهاية الأمر استسلامه المجُهد، الأسيان، لحقيقة الجبر الذي يواجه الإنسان في الكون.

إن ما انتهت إليه رواية «**رسالة البصائر في المصائر**» من شعور جارف بالجبرية، هو عينه، ما يفسر المنحنى الفكري والشعوري في أعمال الغيطاني التالية لهذه الرواية، فقد نشر بعدها روايته «شطح المدينة» التي حلَّق فيها بعيدًا عن الواقع: ثم كتب روايته ـ التي لم تُنشر بعد[1] ـ بعنوان «هاتف المغيب» ليعلن فيها استسلامه الإنساني التام للجبرية، متمثلًا في هذه اللفظة المحورية التي كان الهاتف الخفي يدفع بها بطل الرواية في كل مرحلة:

ارحلْ.

(١) نُشرت الرواية بعد شهور من كتابة هذه الدراسة، انظر الفصل بعد القادم.

تأويلات شَطْح المدينة

شُروع(*)

مفتتح الأمر أنني نظرتُ في رواية جمال الغيطاني (شطح المدينة) مرتين، وتأملتها، فوجدتها من عدة وجوه: مُخاطَرة.. فالدخول إليها أشبه بركوب غمامةٍ كثيفة، تبحر في الخط الفاصل بين الواقع والحلم، لتنتهي إلى ثقل دلاليّ جاسمٍ يضغط الدماغ بشدة، ويطرحُ الذات في الغربة بقوة؛ وكأنها إشارةُ تهديدٍ للوعي الوسنان الآمن، المتمدد على فراش اللحظة الحاضرة.. فالرواية من هذا الوجه الأول: مُخاطَرةٌ للمتلقي.

وهي بوجهٍ آخر، مُخاطَرةٌ.. فالغيطاني الطالعُ علينا بمدينته الشاطحة، ارتكز في أعماله الروائية السابقة على قاعدة تراثية متينة ـ في كل مرة ـ فهو في ابتداء أمره غاص في عالم ابن إياس ومصر المملوكية، فاستخرج رائعته الزيني بركات، ثم ما لبث أن انجرف مع التراث الشعبي الصاخب في الحارة القاهرية التي عَشَّشَت فيها ثقافة الفقر،

(*) مجلة الثقافة الجديدة (عدد يونيو ١٩٩١).

فكتب وقائع حارة الزعفراني، وفي مرة ثالثة سوف يُلقي بنفسه في أرض التراث الصوفي، فيصحب الحسين وابن عربي، ويترجم صحبته تلك في أعظم أعماله كتاب التجليات، وهو في رسالة في الصبابة والوجد يستكمل تراثًا عشقيًّا تركه من قبله المحبون المتأرجحون بالحب ما بين التعقل والجنون، وكأنه يجعل من رسالته تلك: الورقةَ الأخيرةَ لآخر مَنْ أبحر في محيط العشق المغرق.. وهكذا ظلت أعماله تنطلق انطلاقه تراثية معينة: إلا هذه المرة! فقد وصل (الشاطح) إلى (مدينته) بقفزةٍ، عَبَرَ خلالها تلك القوة اللانهائية الفاصلة بين اللحظة الموروثة واللحظة الآتية، وأراد أن يستقر على قاعدة اللحظة الحاضرة التي كان يعلم أنها تفلت منه دومًا، تاركةً إياه بلا مستقر.. ومع ذلك، قفز الغيطاني، وارتضى المخاطرة.

ومع أن الرواية تشارك أعمال الغيطاني السابقة عليها، في علو اللفظة وعمق الفكرة، إلا أنها تنفرد ببنية خاصة، وعالم من الرؤى المركزة، حيث توضع في (كهف) مستقل من الإبداع الروائي، بعيدًا عن الأنماط التقليدية في فن القص، وبعيدًا عن المسار السابق لأعمال مؤلفها.. فهي كما تتصف بالمخاطرة، تتصف أيضًا بضرب من البعد. ومن هنا نفهم عنوانها: إذ إن (الشطح) في اللغة، وفي الاصطلاح: الذَّهَابُ إلى بَعِيدٍ.

ولما كانت الرواية على درجةٍ عاليةٍ من التركيز، ورهافة المضمون، والتلويح بالمراد: فقد صحت ضرورة تأويلها والكشف عن مُستغلق أمرها.. وتوضيح الشأن يقتضي ـ قبل الدخول في التأويلات ـ أن

نمهد بجملة مقدماتٍ، نوجز فيها (قواعد التأويل) الذي نحن بصدد تقديمه.. فمن ذلك:

أولًا: إن فهم الرواية لن يتيسر إلا بالرجوع إلى شخصية الغيطاني نفسه! فأي نظرةٍ تتفحص هذا العمل بعيدًا عن شخص كاتبه، هي نظرة تصطدم دومًا بالقصور والتعمية.. ولقد أتاح لنا الغيطاني الإطلال على دخيلة نفسه، حين ترجم لنفسه، بكل صدق، في التجليات التي وضع فيها ما يحجم الكثيرون عن وضعه، فجعلنا نراه وهو يشتهي، ويتألم، ويُحلِّق، ويضرب، ويحب، ويكره، بل وارتضى ـ في بعض الأحيان ـ افتضاح أمره، على نحو يذهب مع الإبداع الروائي إلى منتهاه، دون خوف الرقيب! لذا، فقد رجعنا في بعض التأويلات إلى (الغيطاني) كما بدا في (التجليات).

ثانيًا: إن (شطح المدينة) تمثل في أدب الغيطاني تطورًا لأفكار طرحها في سابق أعماله.. ومن هنا سِرْتُ في الرواية وعيني على طرحه السابق، متبعًا ما يشبه (المنهج الاستردادي) الذي أرتدُّ خلاله من الفكرة الواردة في (شطح المدينة) إلى بدء إطلالاتها وتكوّنها في رواياته السابقة، وكأنني أفسر هذه بتلك.

ثالثًا: استلزم إتقان التأويل في بعض الأحيان، عقد مقارنات بين الغيطاني وغيره.. ولقد عقدت في معرض التجهيز لهذه التأويلات، مقارناتٍ كثيرة، ثم انتبهت إلى خطورة ذلك على خصوصية الغيطاني وتفرده؛ فمحوت، لكنني استبقيت بعضًا يسيرًا منها، حتى تثبت حقائق أردت إثباتها.

رابعًا: إن التأويلات المزمع سردها قد تصيب كبد المراد، وقد لا تقل شطحًا عن الرواية.. فما هي في النهاية إلا نتاج قراءة تسعى لفك طلاسم عمل أدبي وافي النصيب من الخطر والابتعاد والشطح.

وأخيرًا.. فإن القضية الرئيسة التي تطرحها (التأويلات) يمكن أن تصاغ هنا في شكل فرضية تقول: **إن شطح المدينة في النهاية، هي ترجمة لإحساس الغيطاني العميق بالفَوْت.. هذا الفَوْتِ الذي كان بذرةً، سمقت، فصارت شجرة اسمها الغربة.**

والآن. ها نحن بصدد تفصيل الأمور، وبيان مجمل ما رمزه الغيطاني وأشار إليه. فالله المستعان.

تأويلُ العنوان:

عنوان الرواية، مزجٌ عجيبٌ بين كلمتين تختلف حقولهما الدلالية كل الاختلاف.. ويحتويان، معًا، قدرًا من اللاتجانس الصادم! فلفظ (المدينة) أول ما يلقيه في الوعي؛ هو التحضر، والمَدَنِيَّة، والتقنية؛ إلى آخر هذه المعاني الحادة المحددة.. وعلى النقيض من ذلك، لفظ (الشطح) الذي ينفتح على عالم لا محدود، فهو في اللغة يعني: الحركة والذهاب، وهو في استخدامه الأشهر ـ أعني عند الصوفية ـ يعني: غلبة الوجد على قلب الصوفي، حتى يتفوه بألفاظ غريبة المعنى، وصفها المتصوفة بأن «ظاهرها مُسْتَشْنَعٌ، وباطنها صحيحٌ مستقيم».

وكان الدكتور عبد الرحمن بدوي قد توقف في كتاب له بعنوان

(شطحات الصوفية) عند المدلول الصوفي لكلمة الشطح، وحللّها؛ فأبدع في تحليلاته، وجاء بكل غريب.. لكننا هنا لن نقف عند المدلول الصوفي للكلمة، ذلك أن الغيطاني استطاع في الرواية أن يفرغ هذه الكلمة من محتواها الصوفي، وأن يذهب بها إلى معنى مستقل.. بل هو لم يستخدم ـ إطلاقًا ـ لفظة (الشطح) أو أحد مشتقاتها، في ثنايا هذه الرواية! مما يجعلني على اعتقادٍ بأنه وضع العنوان، بعد الانتهاء من كتابة روايته وتأمُّلها.. وأيًا ما كان، فالسؤال هو: ما معنى (شطح المدينة) وما الذي يشير إليه هذا العنوان؟

للوهلة الأولى، يمكن طرح تأويلات عدّة.. أولها: أن المدينة تشطح أحيانًا، كما يشطح المتصوفة! وهو تأويلٌ بعيدُ يصعب قبوله.. وثانيها، أن الشطح نتاجٌ للإقامة في المدن، وهو تأويلٌ أبعد وأصعب قبولًا.. وآخرها، أن هذه المدينة، التي هي منتهى العالم كله: مدينة شاطحة، إذ العالم في حقيقة الأمر: شاطح! ولسوف نرى فيما يأتي، تأكيدات لهذا التأويل الأخير.

النصف الأول من الرواية موقوفٌ على بيان أمر المدينة، فلا نجد به من أحداث الشخصيات الرئيسة إلا القليل. وبحسب ما جاء في الرواية، فهي مدينةٌ عريقةٌ تضرب جذورُها في الماضي، وتفوحُ منها رائحةُ القرون.. أسّسها أربعون من الفلاسفة الذين تحوم حولهم الأساطير، لكن الثابت من أمرهم، هو أنهم اشتغلوا بصنوف العلم والمعرفة، ووضعوا خلاصة اشتغالهم هذا في أساس المدينة. وللأربعين فيلسوفًا كبيرٌ منهم، لا يزال قبره مجهولًا، على الرغم من توالي البحث

عن هذا القبر.. فهل هذه إشارة إلى: غموض أصل ونشأة العالم؟ سوف نرى.

وهناك ما يشير إلى (الزمان) في المدينة، ففي الماضي زارها ابن رشد وشكسبير، وفي الحاضر تتردد الإشارات إلى القضية الفلسطينية، والهجوم على سفارة أمريكا بطهران، وثقب الأوزون.. مما يعني أن المدينة تعيش في هذا القرن، وفي هذه السنوات. هذا هو (الإفصاح) الوحيد الذي قدمه الغيطاني، وفيما عداه، فالكُلُّ غامضٌ! فلا تحديد للمكان، بل وتَعَمَّدَ الغيطاني التعمية فيما يخص مكانها؛ فآونةً تبدو في ثوب مدينة أوروبية، تقترب من النمط الأوربي الشرقي، وآونة يجعلنا على وشك الجزم بأنها من مدن وسط آسيا، ثم يضع ما يجعلنا نتردد.. عمومًا، فهي مدينة من المستحيل تحديد بقعةٍ معينةٍ لها في العالم.

ومع ذلك، فالمدينة تموج بالعالم، ففيها المغربيُّ الغامض، والسفير الأمريكي فوق العادة الذي يحمل دفتر شيكات من بنك تشيز مانهاتن، والصينيون العاكفون على انتظار أميرهم الذي دخل برج المدينة منذ قرون واختفى، والأمير العربي الذي استقل بفندق المدينة.. فهي مختصرٌ جامعٌ للعالم.

ولا شيء في المدينة يقينيٌّ، فتأريخها تكتبه «لجنة إعادة كتابة التاريخ، المشكَّلة عقب انتخاب رئيس الجمهورية للمرة الثانية» وأعمار أهلها مزورة، لدرجة أن طبيبًا للأسنان يُصدم بعد وفاة زوجته، إذ يكتشف أنها كانت تكبره بخمس عشرة سنة، فينتهي به اكتشافه إلى الجنون..

وكيف لا يجن ذلك الذي يتعامل مع أرسخ وأقوى أعضاء الجسم: الأسنان ذات الجذور، وذات الدلالة على عمر صاحبها!

ولا توجد في المدينة، بل في الرواية كلها، أسماءٌ لأفراد.. فالإشارة إليهم بالصفة فقط: المغربي ـ العربي ـ السفير ـ رئيس الجامعة ـ الباسقة ـ الأمير ـ الأميرة.. وهكذا، فلا شيء معرَّفٌ في المدينة بذاته، ولا تاريخ مستقر، ولا مكان محدد، ولا شخص حقيقي، ولا غاية تتحقق، ولا معنى يتضح.. باختصار، ووفقًا لعبارة الغيطاني، ففي المدينة: **اليقيْن معدوم، والأسبابُ منفية.**

هذا هو الشطح الذي قصد إليه الغيطاني: اللاتحدد، اللادوام، اللايقين.. هروب دائم لكل ما من شأنه أن يكون مستقرًا، فحتى المباني في المدينة تهرب!

وعلى مقتضى السالف، فتأويل (عنوان الرواية) يكون: إن هذه المدينة الواقعة في اللا أين، هي مختصر العالم، وهي شاطحة بالمعنى الذي ذكرناه.. وبهذا المعنى ذاته، فالعالم كما يراه الغيطاني شاطح؛ لا متحدِّد، لا دائم، لا يقيني. ومن هنا نفهم السر في أن الغيطاني حدد الزمان بالآن، ولم يفصح عن المكان.. فهو يريد أن يقول إن (العالم) الآن شاطحٌ.

ولهذه الرؤية الخاصة للعالم، في أدب الغيطاني، مسارٌ طويل، نرجئ الحديث عنه، لحين تتبعنا له من (الفَوْت) إلى (الغربة).

تأويلُ الأشخاص:

في الرواية شخصيات عديدة، منها ما هو في نسيج القصّ، ومنها ما يقطع السياق ليطل علينا من ذاكرة الراوي.. والأهم في ذلك كله، شخصيتان، كلتاهما اعتبارية: **الجامعة والبلدية**، ولكل شخصية منهما خصوصيتها وتراثها، وأسرارها، وقدرتها الطاغية الماحقة.. وأيضًا: كهنوتها!

وجوهرُ الصراع في المدينة يدور حول الأسبقية والأصل، فالجامعة والبلدية تتنازعان هذا الشرف، وتتوسلان بكل وسيلةٍ لنيله.. وأثناء هذا الصراع الأزلي الممتد لقرون، تظهر إمكانات لا حصر لها لكلٍّ منهما، ويبدو منهما تصميمٌ غير محدودٍ لإثبات أصل المدينة؛ أهو الجامعة، أم البلدية.. ومع خلافهما العميق - غير المعلن - فإنهما معًا يؤلفان (المدينة) تمامًا كما يتألف (العالم) من اجتماع الأضداد! وهناك إشارة فريدة إلى أنه: **في المائة السابعة، وقع أمرٌ لم يتكرر على امتداد التاريخ المعروف، كان رئيسا البلدية والجامعة شخصًا واحدًا.. وعُدت هذه التجربة من المستحيلات التي لا يمكن تكرارها**، ثم تأتي إشارةٌ أخرى في شكل همسة تقول: **إن رجال البلدية وأساتذة الجامعة، يجتمعون ويتزاورون سرًا، وما يقال عن صراعات، إنما أمور مدبرة لأغراض خفية لا يعلمها أحد.**

فماذا يعني ذلك، وما هو تأويلٌ هاتين الشخصيتين بصفتهما الاعتبارية؟ إن أقرب التأويلات مأخذًا، هو أن الجامعة تعني (الشرق)

بتراثه، وأسراره، وسراديبه الأثرية.. والبلدية رمزٌ للغرب بإمكاناته التقنية، وقدراته الاستخبارية، ومكره. وبذلك تتضح الإشارة الخاصة بالاجتماع والتزاور السري بين رجالها، لاسيما أن هذه الإشارة جاءت قرب نهاية الرواية، وبداية الفقد التام لبطلها.. وهذا التأويل يكشف أيضًا عن حقيقة وضع (العالم الثالث) التي أثيرت قضيته في إحدى ندوات المؤتمر، الذي كان الراوي قد حضر إلى (المدينة) ليشارك فيه.

ونأتي للشخصية المحورية في الرواية: ذلك المدعو لحضور المؤتمر المئوي التاسع الذي عقدته الجامعة.. شخصٌ تائه في النصف الأول من وجوده بالمدينة، مشدوهٌ بها. وهو في النصف الثاني من الرواية شخصٌ باهت، لا تكاد ملامحه تبين إلا في مناسبات قليلة؟ وفي مرةٍ واحدةٍ انفجر فيها معبرًا عن رأيه ـ وسوف نتعرض لهذا الانفجار في تأويلنا للأحداث ـ وهو في جملته يعطي إحساسًا بعمق الغربة، وبالفقد المنتظر، وبالضياع المحتوم.

ولقد اعتبرتُ هذه الشخصية، فانتهيت إلى أنها تدل على شخص جمال الغيطاني نفسه! فقد وردت قوية على ذلك؛ منها الإشارة إلى أنه على مشارف الكهولة وهو تقريبًا عمر الغيطاني الآن، وهو متقدم في السن معطوب الشرايين، ونحن نعرف من التجليات إحساسه بالكبر، وخلل شريانه الميترالي[1]؛ ناهيك عن الإشارة إلى موت والده قبل

(١) عند إعداد هذا الكتاب للطبع، كان الغيطاني يجري عملية جراحية بالقلب في الولايات المتحدة الأمريكية.

عشرين عامًا ـ وهو تاريخ كتابة **التجليات** أروع مرثية أب في الأدب المعاصر ـ كذلك جاءت التلويحات بالأم، وبأيام المعتقل؛ وكلها وقائعُ حياةٍ تناولها الغيطاني حين ترجم لذاته في **التجليات** تفصيلًا.

نخرج من ذلك إلى القول: إن نزول الشخصية الأولى في (الرواية) إلى المدينة، يعكس إحساس الغيطاني بطبيعة مجيئه إلى (العالم) فقد كان نزول الراوي المدينة، محض عَرَضٍ عابر، إذ مرض الزميلُ الذي كان مقررًا مجيئه، فجاء هو بدلًا عنه.. وهكذا يتصور الغيطاني حضوره العارض إلى الدنيا! ولذلك نراه يخصص مواضع من **التجليات** للحديث عن إمكانية مجيئه إلى العالم على نحو مختلف عما جاء به فعلًا، فيقصُّ عن ذلك (البديل) الذي ينشأ في إحدى المدن الأوربية، بين أب وأم آخرين.. وقد كان الغيطاني يطّبق في هذا (التجلي) ما أشار إليه بعض المتصوفة من أن العارف: **يعرف ما كان وما سيكون ويعرف أيضًا ما لم يكن.. وإذا كان ما لم يكن، كيف كان سيكون!**

المهم، أن موقف (المجيء إلى المدينة) هو موقف: مقدّرٌ، غير مُرْض، لكنه معيش.. تمامًا كالحضور إلى العالم: من وجهة نظر الغيطاني.

ونأتي إلى المرأة في **شطح المدينة** وهنا لابد من الحديث عن الجنس في أدب الغيطاني، لأن ورود المرأة غالبًا ما يستدعي عنده، ذكر أمور الجنس، حتى وإن كانت هذه المرأة هي الأم! فقد صدمنا الغيطاني من قبل في «التجليات» حين شرع في بيان رحلة تكونه، فقال في إحدى مراحل الرحلة ما نصه «رأيت قضيب أبي يدخل في فرج أمي» ومع

أن هذه (الرؤية) تمت في إطار رؤياوي من عالم المثال، إلا أن تصويرها الأدبي جاء على هذا النحو الصادم في تعبيره.

كما يبدو الاتصال الوثيق بين المرأة والجنس في أدب الغيطاني. ومن تلك العبارة الشاردة التي وردت في **شطح المدينة** حين قطع السياق ليقول: **ما من رجل وقعت عيناه على امرأة إلا وشرع، وإذا لم يسفر، فإنه ينوي ويسأل نفسه: هل تصلح لي وهل أصلح لها؟**

وقد بدأ الجنس مع الغيطاني قبل بدء سيرة المرأة معه، إذ قال في **التجليات** أنه كان يخشى أن تفاجئه أمه وهو في دورة المياه! ثم استمرت المسألة حتى صارت تاريخًا شخصيًا وصفه مرةً بأنه «تراث طويل في نكح اليد» ومرة بأنه **إهدارٌ للإمكانات**. وفي هذا الوصف الأخير، إشارة إلى دخوله العالم الفعلي للعلاقة مع المرأة، وقلقه على ما أهدر من قبل في الفراغ.

وفي أدب الغيطاني قصتا عشق عظيمتان، الأولى بطلتها «لور» في التجليات، والأخرى صاحبتها «فاليريا» في رسالة الصبابة والوجد.. وفي كل مرة، يبدأ الأمر شاعريًّا، على نحو يحسده عليه الرومانسيون. فهو يستغرق في وصف روعة اللقاء الأول مع وجه المحبوبة، ويحلِّق عاليًا، حتى ليبدو كأنه يتحدث عن امرأة خارج الكون ـ وهذه حقيقة، فهو يصف المرأة كما انعكست صورتها داخل ذاته ـ وهو شديدُ العناية بالهلَّة الأولى، إذ إنه: **لا يستدعي امرأة ولجت عمره.. إلا ورأى طلَّاتها الأولى في افتتاحيات اللقيا، وبدء لحظات التداني**. وهذا ما نراه مبسوطًا

على نحو رائع في رسالة الصبابة، وفي إحدى قصص الغيطاني القصيرة التي جعلها بعنوان: **هلاتها.**

على هذا النحو كانت بداية تعرُّفه إلى المرأة في المدينة الشاطحة؛ لكن بقية المسار مختلف.. فقد كانت عادته أن يهبط من علياء روعة الهلات، فيستقر بالمحبوبة على أرض الارتواء، وفي محط الاستقرار، ليكتب تاريخًا ممتدًا من **نكاح مالا حصر له من النساء**، وهي عبارة وردت في (التجليات).. وفي **(وقائع حارة الزعفراني)** وردت عبارة أخرى تصف سلب الشيخُ الغامض بالحارة، قدرةَ الرجال الجنسية؛ بأنه: **سلبهم أغلى ما يملكون.**

الأمرُ إذن أمرُ تحققٍ واتصال، لولاه ما تتم انعطافةُ المحبة. وفي سبيله لذلك لا يقف الغيطاني عند حائل! فهو عند بدء تحققه واتصاله مع (فاليريا) في **رسالة الصبابة**، تهب عليه ريح ذِكْرِهَا زَوْجَهَا؛ فلا يريد هو أن يسمع، لا يريد أن يقف دون الغاية حائلٌ... ويستمر! وهنا تذكرت قصيدة لوركا:

قالت لي إنها عذراء،

وأنا آخذٌ بها نحو النهر،

لكن تبين أن لها زوجًا

كان ذلك في ليلة القديس جيمس

كانت أنوار الشارع تخبو،

وفراشات الليل تتوهج

في الغابة أهديت لها الكرز،

لكن لم أشا لقلبي أن يقع في حبها،

لأن لها زوجًا

بينما قالت لي إنها عذراء

وأنا آخذٌ بها نحو النهر.

وأيًا ما كان من اعتبارات الرمزية في قصيدة لوركا ـ التي يمكن أن تحمل على وجوه كثيرة ـ إلا أن الظاهر منها، هو ذلك القلق النفسي الناشئ عن إقامةِ علاقةٍ مع تلك التي لها زوج، وهو قلقٌ يعلن عن نفسه في بداية القصيدة وخاتمتها. هذا القلق لا يتوقف عنده الغيطاني في رائعته العشقية **رسالة الصبابة**، ولا يريد حتى التفكير فيما قالته (فاليريا) من أن لها زوجًا، ولا يود أن يسمع عنه شيئًا ثم نراه يرتاح لوصفها زوجها بأنه شاب، **شاب جدًا، صغير**.. وكأنه يعد ذلك مسوّغًا للإقبال عليها، وشقّ تفاحتها.

ومع ذلك، فإننا نلمح قلقًا ما، لا يكاد يبين، وإنما نستشعره عَبْرَ الملاحظة التالية: لا توجد قصة عشق مجيدة في أعمال الغيطاني الروائية، إلا ومسرحها خارج حدود الوطن، فكلها معزوفاتُ عشقٍ وتحققٍ خارج الديار. فنجد لور في أوربا، وفاليريا في جنوب الاتحاد

السوفيتي[١].. وهكذا. وحين تطل قصة حب قاهرية، فهي تطلُّ باهتةً، هلاتها من الذاكرة فقط! وبهذا نستشعر ذلك القلق الخفي الذي يجعل أبطال الغيطاني، الذين هم ذاته، لا يحلقون في سماء عشقهم (المباح) إلا في الأوطان البعيدة.

.. ونأتي إلى شطح المدينة، فنجد في الأحوال تبدُّلًا عظيمًا، فهو - أعني الراوي - بعد أن افتتح دفتر العشق مع موظفة الاستقبال بالجامعة، تلك التي لا اسم لها، وإنما أشار إليها بالباسقة، على النحو المعتاد من البدء الحالم؛ نراه لا ينزعج من ذكرها رجلها الموجود في الهند، بل يتمنى سماع المزيد عنه.. ثم هو لا يحط الرحال هذه المرة، لا يمتزج كما امتزج من قبل، بل يرضى، مستسلمًا لِلَّاولوج.. فما الذي جرى؟ وما تأويلُ الواقع الجديد؟

أغلب الظن، أن الغيطاني وقد بلغ في المنحنى الشخصي لرحلته، هذا الحدَّ الذي وصفه بقوله «المتقدم في العمر، المعطوب الشرايين» قد خفَّ عنده ضجيجُ الإلحاح، حين غلبت عليه رؤية (رهبة لحظة الغروب الآتية) فلم يتشاغل عن ذلك - كسابق عهده - بالغوص في اللحظة الحاضرة.. فإذا كان الجنس عنده قد بدأ مبكرًا، قبل أن تبدأ المرأة؛ فهو أيضًا سينتهي قبل انتهائها. وهذا يفسح المجال لموجة عارمة من (الإنسانية) نتوقع أن تجتاح أعمال الغيطاني (الروائية) القادمة، إذ يمكنني التنبؤ بأن الآتي من هذه الأعمال، لن يتفجر فيه الجنس، كما

---

(١) تُعرف اليوم بالجمهوريات الإسلامية.

تفجر - مثلًا - في وقائع حارة الزعفراني، وإنما سيأتي حييًّا، باهتًا، متذكرًا.. ومفسحًا المجال للتوقف عند لحظات إنسانية أكثر روعة[١].

ومما يؤكد التأويل السابق، تلك الحكاية التي اقتحمت سياق (شطح المدينة) لتقصَّ ما حدث بين الأميرة الإنجليزية المتوهجة بالرغبة، حين وجدت ضالتها في ذلك الصعيدي الذي ظل ينكحها في العراء ست عشرة مرة متوالية - ياللروعة - وفي هذه الليلة: تردد صوتُها في الوادي العتيق، حتى تعجب حارسها الخاص من قدرتها على الاحتمال. وصحبت الأميرة ناكِحَها «البدائي» إلى بلادها، واستمتعت به حينًا من الدهر.. ثم بدأ النَّكَّاحُ الخارقُ يذوي، ويتفصَّد، ويسَّاقط؛ ومات - في النهاية - من عمق إحساسه بالغربة ومفارقة الديار، وجاءت هي إلى المدينة الشاطحة، ومن فوق برجها انتحرت.

هكذا تلوح الآفاق الغروبية الحزينة، مع أشد اللحظات إحساسًا بالآن. وهذا ما سيعبّر عنه الغيطاني صراحةً، حين يقول في إحدى فقرات شطح المدينة إنّه: لم تلفت نظره أنثى، إلا رآها بعيني (عقله) عند انطلاق إسارها وانفلات عقالها.. وفي ذروة (الاندماج) يتبدل الوجهُ الفتيُّ أمامه إلى ما سيكون عليه بعد الطعن في السِّنِّ والإمعان في الشيخوخة، بل يكاد يتلمس الهيكل العظمي الذي سيتفكك، ويتذرى، طاويًا كل ما ضج حوله يومًا من أشواق وملذاتٍ لا تبقى..

(١) بعد سنوات من نشر هذه الدراسة، صدرت للغيطاني عدة أعمال روائية وقصصية، وكان الأمر فيها موافقًا للتنبؤ الوارد هنا.. وهذا عجيب!

أفلا يثبت ذلك ما تأولناه؟ وألا يشير إلى نعي الغيطاني الآسف لمحظاته الوجودية العارمة، معلنًا بدء غروب الجنس عن سماء أعماله، وإشراق ما وراءه؟!

ومن هذا (الغروب) نأتي لشخصية المغربي التي تظهر في الرواية ظهور الطيف المخايل. بدأ بطل الرواية التعرُّف إليه بعد دعوةٍ منه، ثم استضافةٍ تَمَّ خلالها الإيحاء بمعرفته الواسعة بأمور المدينة الشاطحة، وبسعة حيلته فيها.. وكان هذا المغربي هو الذي لفت نظر الغيطاني إلى أن «هذه المدينة تعيش صراعًا قديمًا، يخبو ويظهر، لكنه الآن يمر بمرحلة حسَّاسة، لذا وجب الانتباه»، ثم ألقى إليه بأول تحذير «أنت الآن طرفٌ، ألم تحضر في احتفال بمناسبة مرور تسعة قرون على تأسيس الجامعة» ومع تودُّد المغربيِّ، وتبادلهما الشراب، وابتسامته.. إلا أن ثمة شيئًا فيه لا يمكن الوقوف عليه! وفي ابتسامته غموضٌ لا يُدرى كنهه! فما تأويلُ هذه الشخصية؟

كي نفهم حقيقة أمر (المغربي) لابد من الرجوع مرة أخرى إلى أعمال الغيطاني السابقة، وبالذات إلى التجليات، فهناك تردَّد ذكر المغربي ومدينة فاس. وهناك نجد تعبير (المغربي الأقصى) ونجد تداخل الحاضر بالماضي في الانجذاب من صحبة المعاصرين (محمد بنيس، محمود العالم) إلى لقاء (الشهيد إبراهيم) الجالس على حافة هوة النسيان. ونجد (الرجل الغريب) الذي يصحبه في رحلة غربة في أزقة فاس.. إن (المغرب) في التجليات تعطي الإحساس بأنها واحدةٌ من أعمق المناطق وأقصاها في بنية الغيطاني النفسية، وهي تقع على وجه

التحديد، في (المنطقة الذاتية) الفاصلة بين الوعي واللاوعي، أو بين الشعور واللاشعور. وفي هذه المنطقة تتشابك: الذاكرةُ المهمومة، الغرابةُ، الاغـترابُ، الغربةُ، الإقصاءُ، الدنوُّ الشعوري، مفارقةُ اللحظة، الفقدُ.. ومن هنا، نبدأ تأويلٌ شخصية المغربي في شطح المدينة:

جاءت دعوة المغربي، في الوقت الذي بدأ القلق يحاصر الراوي عن المدينة الشاطحة، وبدا في حاجة إلى (تحذير معلن) عما يجيش في نفسه من قلق ناجم عن كل هذا الشطح، فكان المغربيُّ، دنوًا شعوريًا، تحدث فيه الغيطاني إلى نفسه الظاهرية، من جهة نفسه القصيّة. ثم أظهر المغربيُّ الغربةَ والمفارقَة في قوله: «**إنني أعيش هنا بمفردي، ابنتي تدرس في الجنوب، وامرأتي مقيمة في الشمال**» هو إذن: إحساسُ مغترب، مفارقٌ، موزعٌ في الجهات.. ومع ذلك، فهو صوت داخليٌّ يعرج همسه من أعمق مناطق النفس؛ وهو صوتٌ كان الراوي/ الغيطاني في حاجةٍ إلى الاستماع إليه؛ ومن هنا قال: **الحقُّ إن المغربيَّ أضاء له جوانب شتى، وسهَّل عليه إدراك ظواهر كان من الممكن ألا يلحظها، أو تبدو له مبهمةً مستغلقة.**

وكما تظهر الذاكرة المهمومة في تحف بيت المغربي وأثرياته، تظهر الغرابة في هذا المسِّ الخفي لحضوره المقلق، وفي ابتسامته التي تخفي شيئًا ما.. وأخيرًا، يُظهر المغربي (الفقد) حين يختفي في النهاية، كما اختفت كل الشخصيات التي اتصل بها ذلك «الغارق» في لجة المدينة الشاطحة.

وفي الرواية شخصية العربي الذ يقيم في الفندق منذ سنين، وهو هنا أمير النفط الذي تظل إقامته دومًا «مؤقتة» في المدينة، وإن شئت قلت: في العالم. وفيها شخصية صاحب المقهى الذي يعكس مرارة الغيطاني الشخصية من زوال مجد مقهى الفيشاوي في القاهرة، وانزوائه بين المباني العالية، كما ينزوي سرطان البحر بين الصخور. وفيها شخصية الإفريقي الذي يظهر مرةً في شكل أمير فارع يأتي من بعيد ليلقي بنفسه ـ في صمت ـ من فوق برج المدينة، كما تُلقى إفريقيا اليوم من فوق أبراج الاستغلال الغربي؛ ثم يظهر إفريقيٌّ آخر، في شكل أحد المدعوين للمؤتمر، فيدافع عن قضية العالم المقهور، وكأنها إشارة إلى بقاء إفريقيا، بقاءً معينًا.. وفيها شخصية السفير الأمريكي الذي يذلِّل الصعاب بشيكاته، وهو (التذليل) نفسه الذي يُمارس بعواصمنا.

ولو توقفنا عند التأويل الأتم لكل هذه الشخصيات، لطال المكث وافتضحت أحوال.. فلنترك الأمر مستورًا، فالحكمة ـ كما قال القدماء ـ تحب أن تستتر! فحسبنا ما أوردناه، ولنترك للفطن استكناه بقية الحقائق ببصيرته.. علمًا بأنه ما من شخصٍ جاء ذكره في المدينة الشاطحة، إلا وهو في حقيقة الأمر: رمزٌ مخزونٌ به ما لا حصر له من تلويحات لواقع أمرنا المعاصر.

تأويلُ الأحداث:

ينطوي تصاعد الحدث ونمط القصّ في شطح المدينة على فرادة وتميّز، يمكن التماسهما فقط في كتاب التجليات، فكلاهما أشبه

بمنسوجةٍ جداريةٍ دقيقةِ الخطوط، تتراكب فيها خيوط الأحداث، وتحتشد منمنمات الرؤى والتداعيات، لتعطي في النهاية تلك الرؤى الجمالية الخاصة بإدراك التنوع في الوحدة... وهذا التلوين الأدبي المنمق، يذكرني دومًا بجلال الدين الرومي وديوانه (المثنوي) لما فيه من عروج متواصل، عبر حشدٍ من متفرقات القصص الموروث، الذي يأخذ في السياق دلالاتٍ خاصة، تخدم في النهاية ذلك السعي المتواصل للمنظومة الأدبية الراقية، التي تعبّر عن موقف صاحبها من الكون.

في عالم «المدينة الشاطحة» يمكن التمييز بين الخط الأصلي لتوالي الأحداث، وذلك الانجذاب المتكرر نحو ما لا حصر له من «مقتحمات سردية» تبدو في انفصالها ذات دلالةٍ معينة، وفي السياق الكلي ذات مرامٍ أعمق.. فمن ذلك، نذكر فقط هذه الحادثة المقتحمة:

«يُقال إن شيخًا مرَّ بفخ منصوب، وإذا بطائر قريب منه، فقال الطائر: أيها الرجل الطيب، هل رأيت أقل عقلًا من هذا الصياد، نصب هذا الفخ ليصيدني به، أنا لن أطير ولن أقع فيه! مضى الشيخ إلى قصده، قضى حاجته، وعند عودته رأى الطائر واقعًا في الفخ، فقال: عجبًا! قال العصفور: إذا جاء الحين، لم يبق أثر ولا عين».

هذه القصة التي يفوح منها عبق (المثنوي) تُحمل مفردة على جانب الاعتقاد العام بأن الحذر لا يغني من قدر، لكنها في الرواية، تؤكد

الدلالة الخاصة لمراد الغيطاني، الرامي إلى القول: إن النهاية محتومة، والأمر واقع؛ مهما كانت حكمتنا.. فالحينُ آتٍ، ولن يبقى آنذاك أثرٌ، ولا عين. وهذا ما جرى بالفعل في نهاية المسار الدرامي المشحون لرحلة «شطح المدينة».. فقد وعى الغيطاني ـ كالعصفور ـ أن الشراك منصوبةٌ، وأنه طرفٌ فيما يجري في المدينة (لأنه حضر المؤتمر الذي يؤكد أسبقية الجامعة على البلدية في تاريخ المدينة) لكن الراوي على الرغم من وعيه بذلك، انطلق في المؤتمر، وأفصح عما يجب التلويح به من بعيد! كان زجاجة عطر، فانسكب.. فدارت عليه الدائرة، وجاء الحين، فانمحق أثره، وتَمَّ ضياعه المرتقب؛ ووقع في الشرك المنصوب الذي رآه قبلًا بعيني قلبه.. أو: بإطلالة المغربي!

على هذا النحو السابق، يمكن النظر إلى «الوقائع المقتحمة» شطح المدينة وفهم مغزاها ودلالاتها في السياق... ويبقى «التوالي الأصلي» للوقائع والأحداث؛ وهو ما نحن الآن بصدد تأويله.

سبق لنا ـ فيما مَرَّ ـ تأويل حدث الابتداء، أعني نزول صاحب الرواية إلى المدينة الشاطحة، نزولًا عرضيًّا؛ وذكرنا أنه انعكاس لوجهة نظر الغيطاني في مسألة مجيء الإنسان إلى العالم، وهنا، نلفت النظر إلى أن هذه «الرؤية» للوجود الإنساني، كانت وراء انطلاق عدة فلسفات، أشهرها الفلسفة الوجودية.. ومع ذلك، لا يمكن وضع الغيطاني في سياق التفلسف الوجودي، فهو على خلاف الوجوديين الذين أكدوا ضرورة الفعل الإنساني الحر، في مقابل غموض البداية والنهاية: يؤكد هو أن الفوتَ حقٌّ، وأفولَ البشر حقٌّ، وأنه ليس للإنسان إلا المتاهة،

والانجراف القسري إلى اللاعودة؛ وهذا ما توضحه قصة قصيرة للغيطاني، جعلها بعنوان: خروج.

ومن أحداث الرواية، ما جرى عند الوقوف أمام (مبنى الأمن) في المدينة.. وهو وقوفٌ تكرر عدة مرات، وفي كل مرة يصيبنا الذهول من ذلك المبنى الذي يلفه واقعٌ سحريٌّ غامض، فيبدو في كل مرة بشكل مختلف؛ نوافذه، لونه، سوره الخارجي.. أما ما لا يتغير، فهو: إن هذا المبنى، أخطر ما في المدينة! فما الذي يريد الغيطاني أن يقوله؟

بدأت رؤية الغيطاني للأمن والمخابرات في افتتاحيته الإبداعية: الزيني بركات، حيث صبَّ في الرجل القائم بأمور الحسبة، كل ما يمكن أن نجده في شخص رئيس جهاز المخابرات في كل عصر، ولا أدري لماذا يرتبط الزيني بركات في مخيلتي بشخص صلاح نصر؟! المهم، أن مبنى الأمن في (المدينة) أسَّسه مجرم سابق: **تناقضت الروايات حول انتمائه العرقي.. لكن الثابت المقطوع به، أن علاقته بالإجرام وطيدة، بدأ صبيًّا صغيرًا في عصابة من الغجر الرُّحَّل.. إلخ**. هنا يومئ الغيطاني إلى أصل أجهزة الأمن كلها في الدنيا، ويستر كراهيته الشديدة لتلك الأجهزة التي تتخذ في كل مرة أشكالًا وهيئات مختلفة، لكنها في النهاية تظل عنده «أخطر المباني والمعاني».. وبمناسبة ذكر كراهية الغيطاني لهذه الكيانات، نذكر حديثه النفسي لضابط المخابرات الذي تعامل معه أيام اعتقاله... فعلى الرغم من أن ذلك جاء في كتاب التجليات الذي يمثل رحلة روحية تعلو فوق العالم، حيث الصفاء السرمدي، إلا أن قسوة الأمر شوَّشت عليه حاله، وجعلته يخاطب

الضابط ـ في نفسه ـ قائلًا: **حاشا يا غشوم، كلا يا وطأة القيظ، أبدًا يا طول المرض، يا جدوبة الزمن، يا مفرق الأحبة**.. ثم يبدو الغيطاني موتورًا، متألمًا، متلظيًا بنار إهانة الضابط له، وسَبِّه أمه الغالية؛ فيقسم لقارئ التجليات بأنه سيمحو يومًا ما لحقه، وسيقتص.

ونعود لمبنى الأمن في المدينة الشاطحة ـ التي هي العالم ـ لنلمح من تفصيل أموره ودهاليزه وعتماته، هذا القدر من التوجس المروع.. فإذا نظرنا إلى العنوان الذي وضعه الغيطاني لهذا الجزء من الرواية، وهو (البناية وما شابهها) قفز على الفور في أذهاننا، أن هذا التوجس المروع، صار عامًا في مدينة الغيطاني، ولاسيما أنه ألْحق بوصفه للمبنى، وصفًا لمبنى البعثة الأمريكية، تلك الكتلة الخرسانية الهائلة التي يستمر حضورها: **غامضًا، يثير التساؤل والكراهية أحيانًا أخرى، وربما السخرية**.. وهذه القتامة التي يثيرها في النفس مبنى الأمن ـ وما شابهه ـ توحش، حتى تخرج من الوجدان كل المشاعر الطيبة، وهذا ما يتضح مما جاء في الرواية من أنه: **حين أدرك طبيعة المبنى وتغيراته، وهو بصحبة الباسقة، خف عنده تأثيرها الأنثوي!**

ومن الأحداث المهمة في الرواية، تلك الواقعة المحيرة التي جرت عند ركوبه السيارة مع (الباسقة).. فقد نظر إلى الوراء، فوجد الطريق يُطوى ويختفي بمجرد المرور منه! وهذا تأويله هيِّن.. فهو يريد بالطريق، زماننا الشخصي المحسوس، الذي هو أبدًا في طيٍّ من بعد نشر، فلا مرور على ذات اللحظة.. قال هيراقليطس: **إنك لا تستطيع أن تنزل في النهر نفسه مرتين، لأن مياهًا جديدة تغمرك باستمرار.**

ومن الأحداث؛ ما وقع في الجلسة الختامية للمؤتمر، حين اختلف الحاضرون حول صياغة البيان الختامي والتوصيات، وتصاعد النقاش، وصاحبنا هادئ، غير ملتفت. وفي لحظة عارمة؛ طلب الكلمة، وانحدر منه سيلٌ أثار الكُلّ: **لم يقف عند حدودٍ مرعية، أفرغ شحنة المرارة التي تعانيها الشعوب المستضعفة بعد تخلي السوفيت عن دورهم في العالم، وطالب بإبقاء (البيان الختامي) كما هو.**

وفي تأويل هذا نقول: أما المؤتمر، فهو ضجيج الحياة، الصخب، التدافع.. والبيان الختامي، تقرير مصير عالم يعاد تشكيله بعدما انزوى السوفيت! هذا في العام، أما الأمر الخاص، فهو: اللحظة الدرامية التي تفجر عَبْرها الساكت الباهت، الذي قال ما لم يقله الآخرون.. وفَهْمُ هذه اللحظة يقتضي الرجوع مرة أخرى إلى الأعمال السابقة للغيطاني:

في التجليات، يصف الغيطاني (سكونه) بقوله: **إن سكينة أصلي غريبة، هي ليست نهاية أو استقرار أمر، إنما بدايةُ فورةٍ، وعتبةٌ مؤدية.. إنها أشبه بصمت المحزون المفجوع قبل تفجُّر حزنه في صراخ أو نواحٍ ما بَعْدُه بعد، فهي إذن إلى البهت أقرب، إنها لحظة الصمت الذي يسبق الدوي، أو سكون ما بعد الزلزلة.** وهذا بالضبط ما كان عليه حال وجوده في الجلسة الختامية، سكونٌ ثم عاصفة! لكن السؤال هو: ما الذي انطوى عليه **صمت المحزون المفجوع قبل تفجُّر حزنه في صراخ**؟ هذا ما أفصح عنه الغيطاني - ربما بنزوع لا شعوري - حين ذكر في الرواية أنه، بعد ما فعله، تراجع إلى منطقة داخلية، هي منطقة الهم مما جرى في مصر بعد حرب أكتوبر. وهذا ما عبر عنه في الرواية

بقوله: الأحوال مضت بعكس ما قُدِّر لها، أصعب ما عرفه، ما عاناه وأضنى مرقده، وقوع النفار بينه كَفَرْد، وبين اتجاهٍ خاطئ لمجريات كبرى، مع إدراكه الأتم لمكامن الخطر، وقلة حيلته، ومحدودية تأثيره.. هذا ما عاناه الغيطاني مما جرى في مصر أيام انفتاحها، وانفلات زمامها في النصف الثاني من السبعينيات[1].. وأرجو ألا يُظن بي، أنني أتعسَّف هنا لأجعل أدب الغيطاني سياسيًا: إذ إنه سياسيٌّ من يومه الأول، إما مستترًا، كما في الزيني بركات؛ وإما مفصحًا، كما في السفر الثالث من التجليات!

ويبقى ها هنا أمرٌ، وهو من الدقة بمكان.. وذلك أن قلقًا خفيًّا ظهر في نفس الراوي بعد انفجاره في جلسة المؤتمر الختامية ـ الخاتمة، كما سنرى، لوجوده ـ وقد برقت لمحات القلق حين جاءته تلك الأستاذة (المغربية) لتحييه بحرارة على كلمته التي انفجرت. هنا يود أن يسألها عن (المغربي).. يريد أن يتعلق بأمر من أمور ذاته الدفينة، يريد أن يلوذ بصاحب التحذير الأول، يودّ لو اطمأن على وجوده.. لكنه لا يرى من السؤال جدوى، فالعصفور ماضٍ لا محالة إلى الفخ؛ فيحجم عن السؤال، ويمضي لفَخِّه.

بعدما جرى في الجلسة الختامية، وقع من الحوادث ما يمكن أن نضعه في ملفٍ يحمل غلافه كلمة (الاختفاءات) حيث توالت اختفاءات: المغربي، الباسقة.. ثم جواز سفر الراوي.

---

(١) راجع ما قلنا، في الفصل السابق، بصدد (البصائر في المصائر).

وللاختفاء تـراثٌ في المدينة، فقد اختفى في برجها الأمير الصيني، وفي فندقها (مربط الفرس) يختفي العربي ذو العقال.. بل تختفي فيها المباني في بعض الليالي. لكن هذا الواقع الاختفائي الغريب، لم يمس الوجود الشخصي لصاحبنا، إلا بعد أن قال ما قاله في الجلسة الختامية/ الخاتمة.

أما (الاختفاء) في ذاته، فتأويله الغياب.. وليس الانتهاء: فقد غاب الأمير الصيني داخل البرج ولم ينته، وما زال أتباعه ينتظرونه. وغاب العربي في الفندق، ولم يأت الخبر بزواله، على الرغم من انزوائه الطويل. ويغيب مبنى الأمن في بعض الليالي، ولا يلبث أن يُرى في أوضاعه المتغيرة.. الأمر إذن، غيابٌ لا انتهاء! وذلك أمر موجود في واقعة اختفاء آخر أئمة الشيعة الإثني عشرية، الذي هو عندهم: المهدي المنتظر.

أما الاختفاءات الخاصة بصاحبنا؛ فتأويلها كالتالي: اختفاء المغربي، علامة على زوال الصلة بالصديق. فقد كان المغربي يوقع بطاقة الدعوة باسم: صديقك المغربي!! وهو دلالة على انقطاع النديم.. وقد قال الغيطاني في بعض أعماله: إن النديم مشتق من الندم، لأنه يورث الندم برحيله، والأصل في الأشياء التفرقة؛ فالندم لا محالة واقع. وهو أخيرًا: إشارة إلى اندثار العالم الباطني، والطلّات الجوانية؛ وذلك ما تعنيه (المغرب) في أدب الغيطاني.

واختفاءُ المرأة في الرواية، بل التشك في وجودها أصلًا من قِبَلِ

الراوي.. يعني خواء اليد عند (الخروج الأخير) فقد كانت المرأة في الرواية (وهي الموصوفة الباسقة) كحلم مضى؛ وما وقائع العمر إلا كأطيافِ أحلام تمضي.. والأقسى في الأمر أنها مرت، وانتهت، وحتى الاتصال بها لم يحدث! وقد قال الغيطاني في بعض أجزاء الرواية، عن نساء المدينة الشاطحة: **إنَّ مَنْ لم يضاجع إحداهن، يَمُتْ جاهلًا بالمرأة.**

وأخيرًا، فاختفاء جواز السفر: ضياعُ مستند الوجود، وإيذانُ التشتُّت واللاعودة.. وأنّي العودة، وقد طُوِيَ (الطريق) الذي نسير فيه؟

هكذا انفضت المتعلقات، وتقطعت كل الصلات بالوجود المحسوس بعد انفجار الجلسة الختامية.. ذلك الانفجار الذي يذكرني بما ترويه كتب طبقات الصوفية، من أن بعضهم كان يدرك بعض المعاني؛ فيشهق شهقة عظيمة، ويخر ميتًا! المهم هنا، أن العصفور صار في الفخ.. وصار الأمر كما قال الشاعر:

كَأَنْ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الحَجُونِ إِلَى الصَّفَا أَنِيسٌ وَلَمْ يَسْمُرْ بِمِكَّةَ سَامِرُ

من الفَوْتِ إلى الغربة:

الغيطاني شاعرٌ عظيم بالفَوْتِ، ظل شعوره بالفَوْتِ يتعاظم حتى صارت به الحالُ إلى الغربة.. هذا الأمرُ المجمل، هو ما نحن بصدد تفصيله هنا، استنادًا إلى الأعمال السابقة من أدب الغيطاني، وانتهاءً بشطح المدينة.

في (الزيني بركات) حرَّكَ الغيطاني شخصياتٍ عديدة، معظمها قويُّ الحضور، نافذٌ تأثيره.. لكن شخصية معينة، جاست في الرواية كالطيف، بدأت بالوعد، وانتهت بالتفتت... ذلك هو: **سعيد الجهيني**، الشاب الأزهري الذي طمح ولم ينل، أحبَّ ولم يتصل؛ ثم تلاشى في النهاية مع تعبير صاغه الغيطاني بقوله: **آه، أعطبوني وهدموا حصوني**.

وربما كان (سعيد الجهيني) يدل على الوجود المصري العام، ويشير إلى ذلك المجموع المتجاوز الضائع، باعتباره تجسيدًا لواقع تاريخي/ معاصر، يكابده قطاع عريض.. ومع ذلك، فقد رأيتُ فيه دلالةً ما، وإشارةً، إلى وجود (الغيطاني) حين كتب هذه الرواية.. فهما، معًا: هذا الكونُ الأرضيُّ الصغيرُ الذي تُضَعْضِعُهُ قعقعةُ الأكوان العليا عند تصادمها.. هذا المسكين الذي يتفلت منه زمانه الشخصي، وهو مقيَّدٌ من كل جوارحه.. هذا الذي يجري عليه الفوتُ والانتهاء، وهو مضطرٌّ للاستسلام! ونشير هنا، إلى تلك الحقيقة الصغيرة كالطفل: إن الغيطاني من بلدة جهينة بالصعيد.

وفي **التجليات** تحدث الغيطاني عن نفسه صراحة، عبر سباحةٍ وجدانية في محيط هائل من الأحوال والمقامات.. فكتب فصلًا في السفر الثالث الأخير من التجليات، عنوانه: حال الفوت! وهنا لابد من وقفة:

المفترض، أن كتّاب **التجليات** استلهامٌ للتراث الصوفي، لكننا بالرجوع إلى التصوف، لن نجد حالًا ولا مقامًا يُعرف بالفوت ـ مع

أن الأحوال والمقامات عند الصوفية، يصل عددها إلى خمسين ألفًا ـ فالفوت إذن، غير موجودٍ في التصوف، بل، ولا يمكن أن يوجد.. إذ إن الزمان الصوفي، زمن غير متوالٍ، فهو آنات شعورية منفصلة تمام الانفصال، يشار إلى الواحد منها إلى الآن في لغتهم، بلفظ: **الوقت**. وبحكم مفهوم (الوقت) لا يمكن الحديث عن (الفوت) لأنه ليس ثمة تتابع آنيٌّ، يمكن عبره إدراك ما يأتي، وما يفوت.. فما هو طبيعة الفوت، في عالم الغيطاني الخاص؟

افتتح الغيطاني حال فَوْتِهِ في التجليات، بالارتداد إلى زمن طفولته، وتوقَّف عند تعجل أُمه للزمن الذي سيكبر هو أثناءه، وذكر تألُّمه الجارف لفقد أبيه وأمه، وأتى بإشارةٍ ما، إلى موت الأم أثناء السفر لطلب العلم (وهو موقف يمكن مقارنته بما جرى لسعيد الجهيني في الزيني بركات) ثم ينجذب الغيطاني إلى وقائع أيام الاعتقال، ليظل بعد ذلك يتقلَّب في المراحل، إلى أن تنتهي به (الحال) إلى ذكر الأبيات الأولى من المثنوي[1].. والتي يسبقها مباشرة قول

---

(١) في هذه الأبيات، يقول مولانا جلال الدين الرومي:

استمعْ إلى الناي كيف يحكي
ويشكو آلام الفراق
منذ أن اجتزوني من منابع القصب
بكى الرجال والنساء من تصبُّري
أريد صدرًا ممزقًا من لوعة الفراق
حتى أبثّه ألم الهجر والاشتياق
كل من وقع بعيدًا عن أصله
يطلب أيام وصله
لقد نُحْتُ في كل نادٍ

الغيطاني: هذا خوف الزمان.

الفوت إذن ـ عند الغيطاني ـ شعورٌ مريرٌ بتدفُّق الزمن، هذا التدفُّق الذي تفقد فيه الذاتُ الشاعرةُ ما حولها، ثم تُفقد هي في نهاية الأمر.. فهو علاقةٌ بزماننا المحسوس الذي يعلن جَرَيَانُهُ الدائم عن حتمية رحيلنا، بلا ارتدادٍ إلى الوراء، بل: بلا توقف.

وكان لابد للشعور بالفوت أن يتضخم عند الأَسْفار، حيث يزداد الإحساس بالزمن، بفعل تغير المرئيات، وترقُّب اللحظة التالية ترقبًا دائمًا. وهذا التضخم الشعوري، يورث ـ لا محالة ـ إحساسًا معينًا باللحظة الحاضرة، إحساسًا يقف بين قطبين؛ القطب الأول: محاولة الغوص في اللحظة الحاضرة لاستبقائها، وهو ما حاوله الغيطاني في **رسالة الصبابة** فوجد المحاولة تفشل، فكانت **رسالةً للصبابة**.. والوجد والقطب الآخر: الاستسلام لهروب اللحظات، والتسليم بالفناء الدائم للحظة الحاضرة.. وهذا ما نجده في قصة قصيرة للغيطاني، بعنوان سَفَر قال في نهايتها: **يستمر اندفاع القطار، موغلًا في الغياب، بينما يقوى حضور البعاد، فتحت عيني، محاولًا عبثًا أن أرى ما يحيط بي منذ بدء سفري، ولكن، لم يكن ذلك في مكنتي.**

وأصبحت قرين التعساء والسعداء
ظنَّ كُلُّ واحد أنه صار صديقي
بيد أنه لم يقف على ما يكنه قلبي

وكان الغيطاني قد بدأ هذا الفصل/ الحال، من (التجليات) بذكر الآية القرآنية ﴿وترى الجبال تحسبها جامدةً وهي تمر مَرَّ السحاب﴾.

فـلـيـتـؤمَّـل ذلـك كـلـه!

من هذه الجهة، ندخل إلى (شطح المدينة) فنجد الغيطاني يبدأها بفصل، لا عنوان له؛ أوله: **وَسَنَ لِلُحَيْظَات قبل توقف القطار مباشرة، انتبه إلى صرير العجلات وتباطؤ السرعة، تغيُّر إيقاع الحركة وخشيته من المجهول.. ما هو في هذه الديار النائية عن موطنه، عن أهله، وصحبه: إلا أجنبيٌّ.. غريب.**

وبقطع النظر عن جمود اللغة وصرامتها في هذا الابتداء، فإن الظاهر منها، هو تدفُّق الإحساس وسريانه الداخلي؛ من الشعور بمضي الزمن في إلى الخشية من المجهول، إلى نأي الوطن والأهل والصحاب.. وانتهاءً بالغربة.

وتمطَّت الغربة، ومشتقات فعلها، في شطح المدينة؛ فكان (الاغتراب) عن الجهة، وكانت (غرابة) الواقع.. وكان (غروب) صاحب الرحلة في نهاية الأمر.

وفي (شطح المدينة) يستخدم الغيطاني تعبيرًا على درجة عالية من الخطورة، حين يقول «**ديمومةُ فَقْدِ**» وخطورة هذا التعبير في مسيرة الغيطاني الشعورية، التي يعكسها أدبه، تكمن في جمعه بين كلمة (الديمومة) التي تفصح عن الإدراك العميق لمرور الزمن، وكلمة (الفقد) التي هي النهاية الحتمية لهذا المرور المر.

هكذا انعكست في (شطح المدينة) مشاعر الغيطاني الذاتية العميقة، تلك المشاعر التي عبَّر عنها في الرواية بقوله: **كل هواجسه تشب أثناء السنوات الأخيرة، لا يدري متى بدأ خوفه من إغماض عينيه إلى الأبد**

في أيام غربته. وهذه الموجة الشعورية الجارفة، حرَّكها عنده إدراكٌ، عَبَّرَ عنه في فقرة أخرى من الرواية، بقوله: **عندما تأمل، وجد أن المدينة، ما هي إلا درجات وزوايا من النسيان.**

لقد ازداد عند الغيطاني الإحساسُ بمرور الزمن، فازداد في نفسه الإحساس بالغربة عن اللحظة الحاضرة، وانتهى الأمر باليقين بقرب المفارقة، التي هي حَقٌّ في **التجليات**.. وفي **رسالة الصبابة** يتساءل عمّ ستكون الحال عليه بعد سنوات عشر؟ ثم في أواسط **شطح المدينة** تساءل عمّ سيكون عليه في العام المقبل؟ وفي أواخرها، سأل ـ فقط ـ أين سيكون غدًا؟! وهكذا تَضَاعف وتكثف الوعيُ بقرب اللحظة النهائية التي طال ترقبه لها، فتبدد آنذاك، كل ما كان ـ قديمًا ـ يموج بنفسه بين أهواء ورغبات ومشارع، مع هذه اللحظة التي هي **سكون ما بعد الزلزلة**.. وبينما هو في غرفة الأتم، تقدَّمت إليه أستاذةٌ مغربية تحييه على انفجاراته، قبلته مرتين.. ولنتركه يحكي ما نصه: **في عينيها شروع قربى ومودة، إلا أن دافعًا عنده لم يتحرك، وحافزًا لديه لم ينبض، ربما لانشغاله باختفاء الباسقة، أو لفتوره وبدء انزوائه..**

وهنا يأتي السؤال: هل يعني ذلك كله، أن الغيطاني ينعي نفسه في أدبه؟

لقد اختتم الغيطاني تجلياته قائلًا: **..أما الآن، فادنوا مني، وحِنُّوا عليَّ، ففقداني قريبٌ، لا تبخلوا بدموعكم لتكون أُنسًا في وحشتي، ورحمةً بي في غربتي التي لا تنتهي إلا لتبدأ، ولا تنقطع إلا لتتصل؛ فيا**

حسرتي على القرب بعد بدء البعاد. ولما تمت وحشته وغربته في شطح المدينة، تذكر، وذكر مدينتنا، تلك التي «**حماه السعي فيها من نوبات القتامة.. فمن يصله بها الآن.. مَنْ؟**» وكانت هذه العبارة: آخر شطْح المدينة.

بقي أن نرد على الغيطاني:

نحن الآن ندنو منك، ومن كلماتك، ونَحِنُّ عليك وعليها؛ لأن فقداننا كفقدانك، قريبٌ، فلن نبخل عليك بدمعنا، ولا تبخل أنت بالكلمات، فكلانا في أمسِّ الحاجة للأنس والرحمة، وكلانا مقبلٌ على وحشةٍ وغربةٍ.. وحسرةٍ؛ ومدينتك التي سعيت فيها، ستسعى هي فيك، لتغسل قلبك من هَمِّ القتامة، وتطرد عنك نوباتها المروعة.. نحنُ سنصلك بها، نحنُ؛ لأنك تذكرتنا، وتألمت لنا.

إنهـــاء:

تحرك أدب الغيطاني حركةً داخلةً من الظاهر إلى الباطن. هذا ما يتجلى من مواصلة الرحلة التتبعية لمسار أعماله، الروائية على وجه الخصوص؛ ففي أعماله المبكرة: **الزيني بركات ـ وقائع حارة الزعفراني**.. انشغل بالخارج، وأبحر في تلاطم أمواجه وتلافيف مساربه.. ثم ارتد إلى الداخل في أعماله الأخيرة **التجليات ـ رسالة الصبابة والوجد ـ شطح المدينة**.. فغاص في الكون الهائل للنفس، وطبقاتها العميقة.

وما أظن الغيطاني في أعماله المقبلة، سيعدل عن غوصه هذا؛ ولا أتمنى أن يعدل عنه. فقد فتح (الدخول إلى الذات) أما أدب الغيطاني، كوة تطل على عالم يموج بالرؤى، ويمعن في الإنسانية كلما أمعن فيه.

وهنا سؤال: من أين استدل الغيطاني على هذا الطريق العارج في قلب الذات؟

يغلب عليّ الظنُّ، أن ذلك من فضل الشيخ الأكبر محيي الدين (ابن عربي) فقد صوَّر الغيطاني في السفر الثاني من التجليات، صحبته للشيخ الأكبر؛ وهي صُحْبَةٌ أعتقد أنها تسبق التجليات بزمن، ولولا ذلك، ما استطاع الغيطاني أن يأتي بها أتى به في التجليات. المهم، أن صحبة الأديب لِمَنْ هم على شاكلة ابن عربي، من شأنها أن تقوده إلى هذا العالم الجواني الذي ذكرناه.. وهنا سأقصُّ، على طريقة الغيطاني، واقعةً صوفية:

جاء أحد المريدين إلى شيخه، واشتكى إليه أنه يقلِّب البصر في الكون، فلا يجد الله الذي يعرف أنه حقيقة كل شيء! وسأل المريدُ شيخه: أين الله إذن؟ فأشار الشيخ بإصبعه نحو قلب المريد.. وفي (الرامايانا) واقعة أخرى: «حدث أن استبدل أحد كهنة المعبد بصورة الإله، مرآةً» وقديمًا قال سقراط: اعرف نفسك!

القضية إذن، أن الطاقة الهائلة تمور في الأغوار، والتوفيق الأَتَمّ للأدب، أن يصوغ انفجار تلك الطاقة في كلمات.. وهنا، تأتي مشكلة اللغة.

لابد للمتفحِّص، أن يلمح في أدب الغيطاني مشكلة ما في اللغة،

فهي تشفُّ أحيانًا حتى تكاد تصير همسًا من الروح؛ وآونة أخرى تتصخَّر، وتتقعقع مفرداتها.. فهل هذه آثار تجليات الذات، تلك التجليات التي تتوالى بلا توانٍ، وهي في كل تجلٍّ شأنٌ جديد؟ ربما؛ ولعل تلك المشكلة هي بعينها ما واجهت المتصوفة حين أرادوا التعبير عما بهم.. على الغيطاني إذن، أن يبحث عن السبيل الذي خرج به المتصوفة من مشكلتهم.. وعلى دارسي الأدب، أن يتناولوا بالبحث لغة الغيطاني؛ فإنني أعتقد أن البحث فيها سيسفر عن أشياء مهمة. لكن شرط البحث: أن يستبطن الباحث أولًا، تلك الأحوال التي عاناها الغيطاني، وصاغها.

وسؤالنا الأخير: إذا كان الغيطاني قد انتقل في أدبه من الفَوْتِ، إلى الغربة.. فما هي المرحلة التالية؟

بحسب الترتيب المنطقي ـ إن كان المنطق يفيد هنا ـ فإن الانتقال من الفوت إلى الغربة، يؤدي إلى أحد موقفين: إما السخرية القصوى من الوجود.. وإما تركيز الانتباه على فكرة الرحيل. وكلا الموقفين، يعكس وجهة نظر ما من الحياة.

وها نحن ننتظر رواية الغيطاني التالية، هل ستمتلئ بالهزء الأتم، والسخرية العميقة.. أو ستتوجه صوب الجهة الأخرى: الرحيل.. الارتحال.. الرحلة[١].

---

(١) كتب الغيطاني بعد ذلك ـ بعامين ـ روايته (هاتف المغيب) التي هي رحلة من مصر إلى المغرب عبر الصحراء الكبرى!

حوارات ليلية
حول رواية «هاتف المغيب»

ما يحدثُ في مكتبتي في عجيب.. فحين تنغلقُ الأَسِرَّةُ، ويكفُّ البشرُ عن الصياح والهمهمة: يأتون.. ينسلون من بين الكتب، وفي فضاء الحجرة يتخذون ملامحهم.. فإذا ازدادوا كثافةً، وتحدَّدوا، كانوا كخيوط الدخان. وكلما توغل الليل ازدادوا وضوحًا وإشراقًا، حتى إذا رمى الفجر غلالة ضوئه، تبدَّدوا.

عرفتهم من زمن تشكُّل الوعي، لَمَّا انتقلتُ من قراءة العالم بعين الدهشة، إلى قراءة صور العالم بعين الانتباه. أعني، لما انتقلتُ من العسل إلى الرماد. من الواقعة الحية، إلى الصورة المصنوعة. من كتب الأكوان، إلى أكوان الكتب.

كل منهم يتولَّد في الليل من رحم الكتب المتراصَّة.. فمن الكتب الفلسفية يُستلُّ **الفيلسوف**، ومن كتب الاجتماع يستخلص المعروف باسم **الاجتماعي**، وحيث كتب اللغة يتأتَّى **اللغوي**، ومن بحوث علم النفس **النفساني**، ومن الأدب **الناقد**، ومن الهموم **السياسي**، ومن المجموع **الكُتُبي**.. ولكلٍّ ملمحٌ خاص: فالكتبيُّ نحيلُ القامة، بعيدُ النظرات، على وجهه كَدٌّ وإرهاق. والسياسيُّ رشيقُ العود، دقيقُ السمات، حادُّ النظرات.. والناقدُ حليقُ الوجه، مدهوشٌ دومًا، قلقُ النظرة والقسمات.. والنفسانيُّ محدِّقٌ في الفراغ، كثيرُ الاهتزاز، على

وجهه ملل.. واللغوي ممتلئ البدن، ساهي النظرات، هادئ الطبع، عجيب التنهُّد.. والفيلسوف مديد القامة، ملتحٍ، عميقُ الأحداق، كثير التحديق.

وفي كل ليلةٍ يكون اجتماعُهم حول كتابٍ جديد، يتناقشون، ويتواصلون، ويمزحون أحيانًا.. كل ذلك بالنظرات: كالسلحفاة، حين تربي صغارها بالنظر. وقد أتشاغل عنهم في بعض الليالي بالكتابة، فبعضهم يقترب لينظر فيما أكتبه، والبعض يدسُّ نفسه في كتاب.. فإن عُدْتُ إليهم، عادوا لحواراتهم الليلية.

سألتُ (الفيلسوف) مرةً، مُسْتفسرًا: من أي موطنٍ أتيتم؟ نظرَ إليَّ، ممازحًا: من بيت العقل الفَعَّال، كما أوضح أفلوطين! ولما امتعضت، ونظرتُ لهم بِسَأَمٍ، قالت نظراتهم: نأتي منك أنت، فنحن تجلياتُ ذاتك، انعكست على مرآة الليل المجلوَّة.

ولما ضمَّت مكتبتي روايةَ **هاتف المغيب** للغيطاني، كانوا ـ كدأبهم مع كل جديد ـ قد التهموها في أول الليلة، وفي منتصفها كان حوارهم هذا.. سَجَّلته هنا بالحروف، من دون تحوير؛ على ترتيب الحوار نفسه:

تحليلات نفسانية

غالبًا، تبدأ حوارات (السبعة) الليلية، بكلام الكُتُبي، إذ هو المعنيُّ دومًا بربط النصِّ المُتحَاور حوله، بما سبقه من نصوص، وبما يليق به

من ألوان التصنيف والتبويب والفهرسة، حتى إذا تحدَّد موقعَ النصِّ، شرع الآخرون في الحوار.

لكن ما حدث في تلك الليلة، كان على خلافِ الغالبِ الأعمِّ؛ ذلك أن النفساني بادر إلى بدء الحوار - وهو المشهور بالتردُّد - فكانت اهتزازات أحداقه تقول ما معناه:

لا يمكن فهم أدب الغيطاني، خصوصًا، إلا بالرجوع إلى عالمه النفسي الداخلي. ولعل الغيطاني قد أحسن صنعًا حين كشف لنا دخيلة نفسه في عمله الكبير **كتاب التجليات**؛ ففتح، بذلك، الباب أمام محاولة الولوج إلى عالمه الخاص؛ والاستناد إلى أرض خصبة في بناء تلك التحليلات التي تكشف - ضمن ما تكشف - عما يمكن تسميته بالحيل الغيطانية.. وأول هذه الحيل، هو ما يخصُّ هاتين الشخصيتين الرئيستين في **هاتف المغيب**، شخصية الذي ارتحل وجاب الآفاق ورأى العجب «أحمد بن عبد الله» وشخصية الكاتب المغربي المُقعد لعلةٍ تمنعه من الحركة، وهو مدوِّن الرحلة «جمال بن عبد الله». فإذا طرحنا تسمية «عبد الله» جانبًا - إذ كُلُّ الخَلْقِ عبيد الله - بقي لنا «أحمد» و«جمال» ونحن نعرف أن المؤلِّف اسمه: جمال أحمد الغيطاني. فإذا نَحَّيْنَا لقب «الغيطاني» جانبًا، بقي لنا المؤلف ووالده.. وهنا نعود إلى (كتاب التجليات) لنعرف أن الوالد «أحمد» كان محض رجلٍ فقير من ملايين البشر في مصر، وفد من قرية «جهينة» في الجنوب، واستقر في القاهرة في حيٍّ شعبيٍّ، يعاني أثقال الزمن وضعف الإمكانية واتساع الحلم. وهو - كما في (التجليات) - لم يخرج من حدود مصر،

على عكس الابن «جمال» الذي سيكون أديبًا وصحفيًا، يسافر في كل البلدان، ويجمع ثمار رحلاته في كتابين صدرا مؤخرًا: **أسفار المشتاق، أسفار الأسفار**[١].

لقد حدث، إذن، تبادلُ أدوارٍ بين الوالد والابن، فصار الذي لم يرحل قط «أحمد» هو الرحَّالة في المكان، جَوَّاب الآفاق، المُطَّلع على العجائب التي لم تخطر ببال الشخصية الأصلية، حتى جاءت الرواية لتحمله على بساط الخيال، وتسمح له بالعيش فيما لم يتمكَّن منه؛ بينما صار الابن الذي ارتحل بالفعل، ورأى عجائب الأحوال وفرائد اللحظات، هو القعيد الذي لا يملك إلا التدوين، والتدوين حفظٌ، كما أن تربية الأبناء ـ وهو ما أفنى فيه الوالد حياته ـ حفظٌ!

وقد أكَّد المؤلف ما قلناه في أمرين، الأول: الإفصاح ـ عند بدء الرواية ـ عن أصل المرتحل «أحمد» بأنه: **القاهري المنشأ، المصري المنبت**.. وأنه: **خرج عن موطنه يوم الأربعاء، التاسع من مايو**.. وهو تاريخ مولد الروائي جمال الغيطاني نفسه ـ كما جاء في (التجليات)، وفي بطاقة التعريف بالمؤلِّف في آخر صفحات الرواية المطبوعة ـ فهو إذن، يخلع ما يخصّه على والده، ويتبادل معه الأدوار.

والأمر الثاني: الإفصاح ـ عند ختم الرواية ـ بأن المدوِّن «جمال» سوف يرى نفسه في المرتحل، ويتأكَّد أن خروجهما واحدٌ، ورحلتهما في الحقيقة واحدةٌ!.. لقد اتخذ الغيطاني خطوةً ثانية بعد تبادل الأدوار مع

---

(١) لاحظ هنا إلحاح كلمة السفر في العنوانين، وقارن ذلك بما ختمنا به الفصل السابق.

والده، فإذا به يمدُّ حياة والده المتوفي لتدخل في حياته هو، وكأنه ـ لا شعوريًا ـ يعوِّض والده عن الحرمان والفقر، ويدخله إلى حياة ثانية، كأنه يتخفَّف بذلك من شعوره الجارف بالشفقة لهذا الوالد الذي رحل فلم ينتبه لرحيله أحد، وهي الشفقة الحانية، الحميمة، الحنَّانة التي دفعته ـ من قبل ـ إلى تأليف **كتاب التجليات**، فانتقلت بذلك من مستوى الشعور الطافي، إلى مستوى اللاشعور الطاغي.

.. هنا، قالت نظرة الفيلسوف:

أتعتقد أيها النفساني، أن ذلك الأمر، هو ما يفسر عنوان الرواية **هاتف المغيب**؟ أعني، كون «المغيب» هو حال الأب الذي غاب وغرب، وكون «الهاتف» هو طغيان اللاشعور ونبعانه من داخل أعماق النفس إلى الخارج؟ إنْ كان ذلك، فهو أمرٌ محتمل.. ولكن ألا يمكن القول ـ أيضًا: إن الغيطاني أدخل نفسه، ووالده، في سياق الكيان الإنساني ذاته، ومن هنا يصير «الهاتف» هو قَدَرُ الإنسان، ويصير «المغيب» هو الموت المكتوب على جبين كل وجود إنساني؟ وبهذا المعنى ينتظم الوالد والابن، معًا في تجربة «الإنسان»، مُطْلَق الإنسان المقضي عليه حتمًا بالغروب والانتهاء بعد حينٍ مكتوب!.. لقد دخلت الرواية منطقة الذات العميقة، حيث منبع الإبداع، فقالت عند ختامها على لسان إحدى الشخصيتين: «**ما الشروق وما الغروب، إلا داخله وداخلي**»، وأفصحت ضمنًا عن دلالة الهاتف بالقول: «**كُلٌّ يستجيب إلى الهاتف الذي لا يرد**» ثم أدخلت الكاتبَ في الراحلِ بالقول: «لم يكن رحيله إلا رحيلي، مدارجه مدارجي، عندما بزغ الهاتف لبَّيت في

ثباتي، واستجاب عبر رحيله، لذلك، غيابه غيابي، بعينه أُلبِّي، أتطلع..»
وهذا هو التوحُّد في «الإنسان بالذات».

نظر النفسانيُّ إلى الفيلسوف نظرة استحسان.. ثم استكمل تحليلاته:

إن ما جرى للمرتحل، أحمد بن عبد الله، قبل سماعه الهاتف، لم يكن ذا شأن، فهو بنصِّ الراوي: «**لا يذكر أمرًا ذا جلَلَ قبل بزوغ الهاتف، فراغات مبهمة..**» بل إنه لم يستكمل وعيه بالمكان، وبالأحرى لم يبدأه، إلا بعد سماع الهاتف: **ارحلْ إلى المغيب! فهنا فقط** يتنبه الراحل إلى خصوصية المكان، وتفصيله، وعبقه.. **فالهاتف إذن**، مفتاح الوعي ومفتتحه. والهاتف، رحيلٌ إنساني يلتحق فيه الحيُّ بالميت، على صعيد فناء الإنسان. والغيطاني ـ كما أخبرنا في (التجليات) ـ يعاني خللًا في شريانه الميترالي، فهو على اتصالٍ دائم بالهاتف، وتَوَقُّعٍ دائمٍ للموت/ المغيب، حيث سينتقل إلى عوالمٍ أرحب.. حيث سيرتحل.. حيث سيعي المكان، لأن الإنسان يتعلَّق بالحياة بقوة، حين يتحقَّق بدنو أجله. فهنا تمر في المخيِّلة الخبرات، ويتجسَّد المكان، ويتداخل الزمن، وتتوالى الصور؛ وذلك كله يظهر في الرواية بطولها! فالرواية على هذا النحو: ثمرةُ الانشغال العميق بالموت.

قال النفساني ذلك، ثم نظر إلى الفيلسوف بما معناه: لا شك في أن ما خطر ببالك الآن، هو إجابة سقراط حين سأله أحدهم عن حقيقة الفلسفة، فقال: هي انشغالٌ عميق بالموت! فابتسم الفيلسوف.

وعاد النفساني إلى تحليله للرواية، وقد ازدادت ملامحه تحديدًا.. فكان مما قاله: ولما كانت الرواية تعكس العالم النفسي العميق للذات الإنسانية، فمن الطبيعي أن نرى فيها الكثير من الحالات النفسية التي يعاني منها كل إنسان بصور متفاوتة. فنرى، مثلًا، الفصام في قول «أحمد بن عبد الله»: **عندما أذكر ما جرى، فكأن الأمر يتعلق بشخص غيري!** ونرى معاناة النوم في تلك الحالة التي جاءت الإشارة إليها في آخر الرواية، حيث تجثم الشياطين على النائم لتنتزعه! وهي حالة فريدة من الكوابيس الليلية، عادةً ما يعاني منها المفكرون إذا ازدادت عندهم وطأة التفكير.. أما الأهم، من الوجهة النفسية، فهو تقرير الغيطاني على لسان المرتحل، أن الإنسان إذا خرج لملاقاة بقية الخلق، مهما كانوا، يرتدي ثيابًا غير مرئية. ثم نراه يتساءل: **متى يكون الإنسان هو نفسه؟** وتلك إشارة تتجاوز مبحث «الشخصية» في علم النفس، إلى محاولة اكتشاف الإنسان العاري!

قال الكتبي: الإنسانُ العاري، عنوانُ بحثٍ للعالم الأنثروبولوجي المعاصر «ليفي شتراوس».

وقال الاجتماعي: لا يوجد إنسان عارٍ إلا في المخيَّلة.

قال النفساني: وفي الجنون!

.. كانت ملامح (السياسي) تهتز بقوة، كعادته حين تمتلئ جعبته بالأقوال؛ وهكذا ابتدأت مداخلته.

قراءة سياسية:

بدأ السياسي حديثه زاعقًا، حانقًا. بدا معترضًا على كل ما قيل قبله، وما سيقال بعده! ندَّد، ثم أكدَّ وأصرَّ أن الرواية في مجملها «عمل سياسي» وهي تعبيرٌ مراوغٌ عن الهموم السياسية لدى مؤلفها، وما عنوانها (هاتف المغيب) إلا زفرةٌ من القلب بعد تراجع الإيديولوجيات الاشتراكية وسقوط دولتها، لتفسح أمام الغرب المعاصر الذي يلقف المجتمعات الشرقية في جوفه، فالهاتف هو «نَدَّاهة» الغرب لبلادنا، والمغيب هو اضمحلال الذات في الآخر.

نظر الآخرون إلى السياسي في حيرة، وروَّعتهم وثبته إلى الرواية! أما هو، فلم يحفل بنظراتهم المستغربة؛ وأكمل:

في الصفحة الأولى من الرواية يظهر الهمُّ السياسي، فحين تردَّد على الألسنة أن **الأشقاء السبعة سوف يرجعون**[1].. يقول جمال بن عبد الله: «**تردَّد هذا خفية، لو وقع الجهر به لعوقب قائله وجرى له المكروه، مولانا اعتبر دعاواهم مخالفةً للملة**». أليس ذلك يشير - بكل وضوح - إلى قهر السلطان باسم الدين، وخلطه ما هو شعبيٌّ بما هو دينيٌّ، ودرء الخطر عن سلطته باسم الدفاع عن الملّة.. ألم يقم الحكام، دومًا، بوسم معارضيهم بالمروق عن الدين، توطئةً وتبريرًا للفتك بهم؟!

---

(١) الأشقاء السبعة حكاية في التراث العربي عن أخوة سبعة ذهبوا (من بلاد المغرب) في رحلة بحرية عبر المحيط الأطلسي، رغبةً في الوصول إلى آخر الأرض.. ولم يرجعوا.

وإن كان أولئك المعارضون من خُلَّص أهل الله ـ كالحلَّاج وغيره ـ فالمسألة، إذن، أن الغيطاني يستنكر فساد التدبير السياسي في تاريخنا، مع الصفحة الأولى من الرواية.. ثم تتوالى الصفحات، فلا نجد إلا الرموز السياسية! فالذين وصلوا إلى نهاية المحيط الأعظم (الأطلسي) عند حَدٍّ معين (أمريكا) وجدوا تمثالًا مرفوع اليد، مكتوب عليها بكل اللغات المنطوقة «لا خطوة بعدي».. وهذا يعكس عمق الإحساس بهيمنة أمريكا على العالم!

تدخل الكتبي: لكن وصف هذا التمثال ورد في كتب التراث العربي المكتوب قبل ظهور أمريكا!

قال السياسي: أيها البيبليوجرافي!! لا عبرة بالصورة المجلوبة من كتب الأقدمين، العبرة هنا بالدلالة المتولِّدة مع السياق المعاصر للأحداث.. إنها روايةٌ، وليست نَصًّا تراثيًّا يكشف عن حكايات الأجداد. هي روايةٌ تعكس الوعي المعاصر لمؤلفها؛ ومؤلفها ـ كما تعلمون ـ عَانَى في حياته من أمر السياسة، وقاسَى الاعتقال.

غمغم الكتبي: لقد حكى الغيطاني بعضًا من أخبار زمن الاعتقال في (كتاب التجليات).

استكمل السياسي قراءته: هو إذن مشغولٌ بالسياسة، ولا يمكن قراءة أدبه إلا بعيون سياسية تستكشف مراميه ودلالاته البعيدة، وإلّا، فما معنى إلحاح تلك الصورة على مخيلته، أعني رغبة الحاكم في الاطلاع على أمر الرعية، ليس فقط عَبْرَ أقوالهم وأفعالهم، بل أيضًا

عند انفرادهم بأنفسهم، وفي خلواتهم مع أهل بيتهم؟! في روايته **الزيني بركات** يحلم بمعرفة المرات والأوقات الخاصة بممارسة الأزواج للواجبات الفِرَاشِيَّة! وفي **هاتف المغيب** يفكر «أحمد بن عبد الله» في وضع شعاره داخل غرف النوم، كي يطلع على أحوال الرعية.. أوليس ذلك ـ أيها الفيلسوف ـ ما توصلتم إليه في فلسفاتكم، من أن السلطة تسعى للتوصل إلى جميع الأشكال المعرفية، ومنها المعرفة الجنسية، لتوظيفها في خدمة السلطان؟

أجاب الفيلسوف: نعم، لقد قال «ميشيل فوكو» كلامًا قريبًا من هذا!.. انتشى السياسيُّ، وأكمل: وهكذا الحال في كل الصور والتخييلات التي نظمها الغيطاني في الرواية، كلها ذات مضامين ومرامٍ سياسية. انظروا إليه حين يصف «المرتحل» بلاده «مصر» قائلًا: إنها بلادٌ قديمةُ الأركان، راسخة الأعمدة، بديعة الترتيب، لكنها ـ بنصِّ الرواية ـ تدور حول الفرد المتمكِّن، وتستمد منه صيغ الوقت! أليست هذه إدانة لتاريخنا السياسي الخاضع دومًا لسلطان الفرد؟ فإذا نظرنا لقصة دخول «المرتحل» إلى مملكة في الصحراء، وتوليه الحكم ـ مصادفةً ـ وإعلاء شأنه، وصنع ألقابه، وجعله الحاكم الملهم صاحب الألقاب الثلاثمائة والستين، على عدد أيام السنة، وتعليق كلامه كشعارات في النواصي والميادين.. أليس ذلك كله، بصرف النظر عن السياق الروائي المنمنم، يدين ذلك التاريخ السياسي لبلادنا التي تصنع الطغاة، الوافدين إليها، على مَرِّ العصور؟ ولماذا تجعل الرواية دخول ذلك الحاكم ـ بالمصادفة ـ إلى البلاد، من جهة الشرق؟ أو ليست

هي الجهة التي دخل منها إلى مصر: صلاح الدين الأيوبي الكردي، والمماليك البرجية والبحرية، والعثمانيون.. إلخ. ثم ما حَكاية هذه المرأة التي تملكت عليها ـ بالمصادفة أيضًا ـ ثم راحت مع قائد الأعداء بعد اختلائهما في الخيمة، أليست هي شجرة الدر؟!

قال الكتبي: هذه الواقعة تماثل ما جرى بين سَجَاح المتنبيَّة ومسيلمة الكذاب، وقصتهما بعد دخول الخيمة وإطلاق البخور والخلوة.. مشهورةٌ في كتب التراث، وقيلت فيها الأشعار!

تدخَّل الناقد مبتسمًا: الكتبيُّ يقرأ الرواية بعيون التواريخ والمدوَّنات، والسياسيُّ لا يرى إلا الإسقاطات السياسية.

استأنف السياسي: إنني لا أتعسف في قراءة الرواية، بل أسعى لاكتشاف الدلالات. وقد تكون واقعة المرأة التي حكمت المملكة في الرواية، متماثلة مع واقعة استجابة سَجَاح لفحولة مسيلمة: هذا واردٌ، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ هذه المملكة الصانعة لطغاتها، وكيف يتطابق ذلك مع تاريخ مصر السياسي، وكيف تدين الروايةُ القهرَ السياسي، كما أدانه مؤلفها من قبل في **الزيني بركات**، وغيرها من أعماله.. واسمحوا لي أن أُجمل لكم الإشارات السياسية ودلالاتها، لنرَ ما الذي سيتبقى من الرواية: في موضع من الرواية نرى الحاكم، المصنوع بالمصادفة، يرغب في الاستئثار بالسلطة منفردًا، ويسعى لقتل «القيِّم» على المملكة بالسم، وهي مسألة تكررت كثيرًا في تاريخ الاستبداد السياسي في مصر! وفي الرواية نرى الحاكم وهو يدَّعي أن

ثمة خطرًا محدقًا بالبلاد، ليستحثَّ ـ على حين زعمه ـ هِمَمَ الناس.. وهي مسألة طالما لجأ إليها المستبدون لضمان بقائهم، بدعوى رَدِّ الأخطار عن البلاد، حتى إذا حلَّت الأخطار بالفعل، كان ما تعلمون من أمرهم.

.. من أحداق اللغوي، وبكل أسى، خرجت كلماتٌ من شعر أمل دنقل:

قلتُ لكم في السنة البعيدة

عن خطر الجندي عن هِمَّته القعيدة

...

يُرهبُ الخصومَ بالجعجعةِ الجوفاء

والقعقعة الشديدة

لكنه إن يحن الموت فداءَ الوطن المقهور والعقيدة

فَرَّ من الميدان،

وحاصر السلطان،

وأعلن الثورة في المذياع والجريدة!

قال السياسي: ومن الإشارات أيضًا، حيلة السلطان لإحداث الفرقة في صفوف معارضيه، وذلك ما ورد في الرواية على نحو بديع، إذ استقدم الحاكم معارضيه، الكفرة القائلين بفجرين: الأولُ كاذبٌ،

والثاني حقيقيٌّ! فلما جالس كبارهم، وقرَّبهم إليه، انقسم الأتباع إلى فريق يؤيد الحوار مع «ابن الشمس»[١] وفريقٍ رافض، وفريقٍ تائهٍ ساكتٍ لم يعلِّق.. أليست هذه بعض الحيل السياسية؟ إذ يلجأ الحاكم لاستمالة رؤوس المعارضة لتفريق أتباعهم: ألم يفعل ذلك حُكَّامُنا المحدثون؟ إن الواقع السياسي موجودٌ في كل صفحات الرواية، بهمومه العظمى، وبؤسه العميق.. ووعيه الحاد أيضًا؛ فمن ذلك الوعي، تلك الإشارة الذكية إلى وجود «جماعة سرية» في واحة «أم الصغير» وهي واحة مَرَّ عليها صاحب الرحلة، لا يزيد عدد أفرادها ـ ولا ينقص ـ على ١٤٠ فردًا! يريد الغيطاني أن يقول، بغير مباشرة: إن كل مجتمع مهما كان صغيرًا، لابد فيه من أحزاب معارضة سياسية، معلنة أو سرية.. وهذا وعيٌ عميق بأمور السياسية، انعكس في الرواية بشكل هامس لا يكاد يبين.

.. جاءت نظرات الناقد، مُؤَيِّدَةً، تقول ما معناه: نحن بالقطع لا نختلف مع السياسي في قراءته، بل هناك ـ مما لم يتوقف عنده ـ ما يؤيد قراءته، كتلك الإشارة إلى لجوء الطغاة إلى تخلية معارضيهم من المعارضة بالحبس الانفرادي، وذلك ما نراه في النص التالي من الرواية:

«الشدائد تهون إذا تلقَّاها الإنسان بين جمع، لكنها تعظم إذا قابلها منفردًا.. من هنا عرف الحكام، القساة قلوبهم، الغليظة أفئدتهم، ما

---

(١) ابن الشمس، لقب مصري قديم يُطلق على الفرعون.

يعنيه حبس المرء منعزلًا، ممنوعًا من الحوار حتى مع نفسه، عندئذٍ تسهل الإحاطة به».

وهذا وجه آخر للتعبير عن انشغال الغيطاني بأمور السياسة، بل أكثر من ذلك، ما نراه من تصريح «جمال بن عبد الله» وهو «كاتب عموم المغرب» بأنه عانى منه الاعتقال زمنًا في سجن السلطان.. ومع ذلك، ففي الرواية أشياء أخرى غير السياسة، فاسمحوا لي بإلقاء الضوء عليها..

.. تراجعوا جميعًا قليلًا للوراء، كإيذان للناقد بالكلام. فتقدم بعد أن أخذوا عليه موثقًا غليظًا بألا يجلب نظريةً نقديةً معينة ويُخضع لها الرّواية، وألا يستخدم العبارات النقدية الجاهزة للانطباق على كل الأعمال، وألا يردِّد كلمات مستفزة مثل «التفتيت، التحريك، البنية..» فوعد بذلك.. لكن: هيهات!

وقفات نقدية:

قالت نظرات الناقد، ما صورته:

• سوف أتوقَّف أولًا عند التسميات الواردة في الرواية، في محاولة للدخول إلى عالمها عبر الأسماء؛ فالأسماء، كما تعلمون، تعني في تكويننا الفكري والثقافي شيئًا مهمًا، فبالأسماء تظهر الأشياء من العدم إلى الوجود، وبمعرفة الأسماء سجدت الملائكة، وظهر فضل الإنسان، وبالأسماء يرتسم العالم في الأذهان.. فأمّا اسم الشخصيتين الرئيستين

في الرواية «**أحمد بن عبد الله، جمال بن عبد الله**» فقد تفضَّل (النفساني) بالكلام عليهما فأبدع في تحليلاته. لكنني أود الإشارة بخصوصهما إلى أنهما، وحدهما، هما أسماء الذوات في الرواية، وما عداهما من أسماء الأشخاص، فكلها أسماء صفاتية.. أو هي تسميات مشتقة من طبيعة الشخص وأوصافه: **الرجراجي**، ربان بحر، اسمه مستمد من رجرجة الأمواج. **والشيخ الأكبري**، الصوفي، يستمد اسمه من تطابق وصفه مع صورة محيي الدين بن عربي، المعروف عند الصوفية بالشيخ الأكبر. والشيخ الغريب المصاحب للرحلة يسمى في صفحات ٤٩، ٥٢، ٥٤ باسم «**الحضرمي**» نسبةً إلى بلاده البعيدة، وفي صفحات غيرها يسمى «**الحضرموتي**» نسبة إلى الموت الحاضر دومًا معه. والرجل العالم بأحوال الطير اسمه: **شيخ الطيور**. والمقتفي للآثار والأقدام اسمه: **قَصَّاص الأثر**. والذي وُلد في تنيس، وترأس القافلة، اسمه: **آمر القافلة، التنيسي**.. وهكذا. وهذا يشير إلى إثبات ذات إنسانية واحدة، فقط، لها تجليَّان «أحمد ـ جمال» أو «جمال أحمد الغيطاني» وما عداها صور وأشكال وصفات بشرية (حَدَّق النفساني بتركيزٍ شديد!) وسوف أتوقف أيضًا ـ يقول الناقد ـ عند بطليْ الرواية.. فالبَطَلان في الحقيقة، ليسا أحمد بن عبد الله، وجمال بن عبد الله (المرتحل وراوي الرحلة).. بل هما: الزمان ـ المكان! والزمان التاريخي في الرواية غير محدد، كما هو الحال في رواية الغيطاني السابقة (شطح المدينة) بل هو، في الروايتين، يتعمَّد تظليل القارئ بخصوص زمن الأحداث، فيأتي بإشارات زمنية متفاوتة، بحيث لا يمكن تحديد تاريخ معين لمسرح

الفعل في الروايتين. وفي (هاتف المغيب) تحديدًا، تتوالى الإشارات التاريخية لتضم المتباعدات، في تاريخ الإنسان العربي، فنجد قَصَّاص الأثر، المعاصر لرحلة المغيب، معاصرًا لتشييد «الخورنق»، وهو قصر النعمان بن المنذر في الحيرة، الذي شُيِّدَ في العصر الجاهلي، وورد ذكره في أشعار القدماء.

.. بادر اللغوي بما معناه: نعم، لقد ورد ذكر هذا القصر في قصيدة شهيرة للشاعر الجاهلي «المُنَخَّل اليشْكرى» حيث يقول:

فَإِذا سَكَرْتُ فَإِنَّني رَبُّ الخَوَرْنَقِ والسَّدِيرِ
وإِذا صَحَوْت فَإِنَّني رَبُّ الشُّوَيْهَةِ والبَعِيرِ

استأنف الناقد: وبالإضافة إلى هذه الإشارة الزمنية للعصر الجاهلي، نجد عديدًا من الإشارات إلى عصر النبوة، وأيام المماليك، وزمن انتهاء دولتهم على يد العثمانيين.. هذا كله بالإضافة إلى الوعي بالواقع السياسي المعاصر الذي تفضَّل (السياسي) بالكشف عنه. إذن، ما زمن أحداث الرواية؟ بل: ما الزمن أصلًا؟ هل أجد إجابة عند الفيلسوف؟

أجاب الفيلسوف: الزمن، كما يقول أرسطو، هو مقياس الحركة؛ والموجود الطبيعي هو الشيء المتحرك حركةً محسوسة في الزمان.

قال الناقد: على ذلك يكون الزمن الروائي هو التاريخ الممتد، ويكون «الموجود» في الرواية هو «الإنسان» الذي تحرَّك حركة

محسوسة في الزمان العربي كله.. وهذا الإنسان لم يصنع الزمان، بل ديمومةُ الزمن هي التي تطرحه في كل آونة في ثوب جديد! إن الفاعل في الحقيقة ليس الموجود الطبيعي الذي تحرَّك حركةً محسوسةً في الزمان، بل هو ديمومةُ الزمن التي تصنع الأحداث في جريانها الممتد، اللانهائي.

أضاف الفيلسوف: لقد قال «برجسون» شيئًا بهذا المعنى، ضمن كلامه عن الكيف والديمومة.

قال الناقد: الزمنُ إذن هو بطل الرواية، فهو الذي يُضغط ويُبْسط، وهو الذي يتداخل في الوعي، وهو الذي يمضي في سَرَيَانِهِ اللانهائي؛ فلا نعقل منه إلا بعض الصور الآنية المثبتة في ذاكرتنا الفانية. ومن هنا، نرى في الرواية «أحمد بن عبد الله» يخرج من واحة «أم الصغير» فيمضي عليه في الطريق زمنٌ، يظنه هو ساعات، حتى يدخل المملكة العجيبة التي ستجعله حاكمًا عليها، وحين يسأل أهل المملكة عن الواحة، يندهشون، إذ لا توجد واحات على مسيرة شهور منهم! أما البطل الآخر في الرواية، فهو المكان: فللمكان في فصول الرواية حضوره الطاغي، المتجسِّد، بل: الفاعل.. ولذا لم يرد عبثًا في الرواية ذكر الحديث الشريف: **أُحُدٌ جبل يحبنا ونحبه!** فهي إشارةٌ إلى كيان المكان، وتشخُّصه، وفعله. فالأمكنة في الرواية ذات حضور لا يغيب: القاهرة، الصحارى، الواحة، المملكة، الدروب، عيون الماء، محطُّ الطير، ساحل المحيط.. المغرب الأقصى! ومثلما

تداخلت شخصيتا «أحمد بن عبد الله» و«جمال بن عبد الله» في لحظة محورية فائقة، سوف يتداخل بطلا الرواية «الزمان» و«المكان» في لحظة حاسمة مُفيقة. ففي هذه اللحظة، قرب نهاية الرواية، يتكثف الوعي لدى الراوي؛ حتى يَرى الزمانَ والمكانَ كُلًّا غير منفصم، حقيقةً فعلية لا تتجزأ.

أشار الفيلسوف: لقد ورد هذا الأمر في كتابات الفلاسفة العرب، ثم وضح مؤخرًا عند «صمويل ألكسندر» في مقولة: المكان، أو الزمان المكاني.. ومن المعروف أن تلك الفكرة كانت الأساس الفلسفي الذي قامت عليه نظرية النسبية عند آينشتين.

قال الناقد: واسمحوا لي أن أتوقف عند نظام القصّ وأسلوب الحكاية عَبْرَ صفحة واحدة من صفحات الرواية، كأنموذج، هي صفحة ٢٤ من الطبعة الأولى، وفيها نرى أسلوبَ القَصّ التراثي في قول الغيطاني: **يقول مَنْ خبر البرية وساح فيها**.. ونظام الحكي القائم على النص القرآني الممزوج في قوله: **قبل دخول القافلة الصحراء، آنس من أمرها ودًا**. وهي عبارة تمزج الآيتين: ﴿ءَانَسَ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ نَارًا﴾ و﴿سَيَجۡعَلُ لَهُمُ ٱلرَّحۡمَٰنُ وُدّٗا﴾، ثم استخدام الموروث الشعبي في قوله: «**إنها من أهم أركان السفر، الرفيق قبل الطريق**..» كما نجد استدعاء كتابات الرحالة والجغرافيين العرب، عند ذكر بلدة تنيس وطيورها الكثيرة، اعتمادًا على ما حكاه القزويني وياقوت الحموي عن تلك البلدة.

واسمحوا لي، أيضًا، أن أتوقف عند الأعداد: لاسيما العدد (سبعة) ففي الصفحة السابعة من نص الرواية المطبوع، نجد المُلبِّيَ هاتف المغيب وهو يصل إلى المغرب ومعه (سبعة) كتب عتيقة، ثم نراه يخلو إلى الشيخ الأكبر (سبعة) أيام. وفي بدء الرواية تطالعنا حكاية الأشقاء (السبعة) الذين أبحروا جهة المغيب. وعند منتصف الرواية سنرى الممالك (السبعة) التي سيحكمها أحمد بن عبد الله بمحض الصدفة.. وهكذا، يتكرر ذكر هذا العدد، ذي القداسة، ليضفي قداسته على النص الروائي.

قاطعه الكُتُبي: ولكن العدد (سبعة) لم يتفرَّد بالقداسة. فالواحد في نصوص (تساعيات) أفلوطين عددٌ مقدس، وهو مبدأ الوجود، والواحدية في كتب الصوفية هي الصفة الإلهية الوحيدة التي يمتنع تجليها لمخلوق. والاثنان أيضًا عددٌ مقدس، ففي (محاورات أفلاطون المتأخرة) نجد الثنائي اللامحدود هو أول تنزلات الوجود، وهو الحاوي لكل الصور الحسية. وكذلك الأمر في كتاب الزرادشتية المعروف باسم (الأبستاق) أو (الأفستا) حيث نرى «الاثنين» وهما: النور والظلام، أصل الأكوان، على قول أصحاب هذه العقيدة المعروفة بالثنوية. والثلاثةُ مقدسةٌ في الفلسفة، لأنها اجتماع المثل الثلاثة الأولى «الحق، الخير، والجمال» والمباحث الثلاثة الكبرى «الله، العالم، الإنسان». وهو عدد ذو قداسة عند المسيحيين «الأب، الابن، روح القدس» ومنه عقيدتهم في التثليث، كما نراه مقدسًا عند الصوفية الفلاسفة القائلين بأن للذات الإلهية مجالات ثلاثة هي «الجمال، الجلال، الكمال».. وهكذا، نجد كل الأعداد ذات قداسة!

أضاف الفيلسوف: مسألة تقديس الأعداد ابتدأت مع الفلسفة الفيثاغورية، وهي فلسفة يونانية ذات أصول شرقية، يرى مؤسسها «فيثاغورس» أن العالم في حقيقته ليس سوى «عدد ونغم» وأكثر الأعداد قداسة عندهم هو العدد ٣٠، لأنه جوهر الأشياء، والعدد ٧ ذو قداسة أيضًا، لأنه يشير إلى الزمان الحقيقي، والعدد ٤ عندهم يعبر عن العدالة، والعدد ٣ يشير إلى الزواج!

عاد الناقد للرواية، فقال: التقنية التي لجأ إليها الغيطاني في هذه الرواية مبتكرة وشائقة. فقد سار بالقصِّ عبر مستويين متوازيين ـ في معظم الرواية ـ الأول مستوى «أحمد بن عبد الله» المرتحل، الملبي هاتف المغيب، الطائح في أكوان العجائب؛ يقابله مستوى «جمال بن عبد الله» المدوّن، القعيد، المسافر بخيالِهِ وتَوْقِهِ. فكان التوتر الفني الناشئ من توازي المستويين ـ حتى لحظة اندماجهما ـ ينقل القارئ عبر منظورين للعالم، كُلٌّ منهما أغنى من صاحبه، ويخلق في النص ثراءً فنيًا، يدعمه عنصر «التشويق» وحلاوة الحكي، وذلك ما افتقدته الرواية العربية المعاصرة التي تجهَّم وجهها مع انشغالها بمعالجة موضوع «القهر» وهو الموضوع الذي تعرضت له الرواية دون تجهُّم وعبوس، وإنما عَبْرَ الفن الأصيل، المشوق، المميِّز للحكاية العربية القديمة التي تنتقل بمهارة بين حجب الواقع وآفاق الفانتازيا، دون الوقوع في تناصٍ مباشر، أو هيمنة بنيات تراثية بعينها.. بل سعت الرواية إلى تحريك الموروث القصصي، والالتقاط منه، وإعادة نظم عقده بما يخدم سياقها الخاص! وإنني أعتبر هذه الرواية، حلقة متطورة في مسيرة الحداثة المعاصرة التي

تتكئ على الموروث، وتتجاوزه! وهذا كل ما عندي عن هذه الرواية.

نظر النفساني بِلَوْمٍ: لكننا توقعنا أن تتوقف أيضًا عند «الجنس» في الرواية!

نظر الناقد معتذرًا، وأضاف: لقد سهوت عن هذا الأمر، مع أهميته؛ فتقبلوا اعتذاري.. وبالفعل، فالجنس يلعب دورًا مهمًا في أدب الغيطاني، فهو في رسالة الصبابة والوجد بمثابة سقف العلاقة ومنتهى العشق. وفي وقائع حارة الزعفراني عنصر رئيس لوقع الحياة اليومية في صورتها الصاخبة، واختفاؤه في شطح المدينة بالنسبة للشخصية الرئيسة علامة على انزواء الإمكانية.. أما في تلك الرواية هاتف المغيب فالجنس يلعب دورًا فريدًا، إذ يخفِّف من صرامة القصّ العام، وجدّيته، بما يحمله من طابع هزلي - كما في مشهد احتفال المملكة بتحرك الدافع الجنسي الغائب منذ شهر لدى حاكمها، وإدراكهم هذا الأمر فور وقوعه، واعتباره يومَ عيدٍ قومي - ومن هنا، فالجنس خروج من عالم التخييل الفانتازي، إلى مشاهدٍ مصورة على نحو هازل، تبرز في توقيتٍ مخصوص، هو فورةُ الإغراب والسخرية في النص الروائي، مما يعطي استراحة للذهن المكدود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرتحل والمدِّون.. فهو يمثل استراحة «أحمد بن عبد الله» الوحيدة، في مرحلة معينة من رحلته، هي مرحلةُ مكثه في الواحة واتخاذه زوجًا. واستراحة «جمال بن عبد الله» الوحيدة، في واقعة غرامه بالمراهقة الهندية، أثناء عمره المجدب المقفر. واستراحة القارئ - أيضًا - في إطلاعه على تلك الوقائع الجنسية الخيالية الهزلية، وسط جو التخيّل العارم، الجاد، طيلة الرواية.

ملاحظات لغوية:

بدأ (اللغوي) بأنه سوف يسجل بضع ملاحظات على نص الرواية من جهة اللغة. فكان في ملاحظاته دقيقًا، موجزًا غاية الإيجاز، واضحًا في بيانه؛ قال:

الملاحظة الأولى؛ هي شاعريةُ النص الروائي.. ففي الرواية الكثير من العبارات الشعرية المنظومة وَقْعًا وجِرْسًا؛ ولا يعني ذلك أن المؤلف تعمَّد استخدام تلك التفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر، وإنما هو -ربما لإدمانه قراءة الشعر العربي- ينظم الكلمات دون أن يدري. لكن الأهم من شعرية النظم، شاعريةُ الروح! ففي الرواية قصٌّ شفّاف، منسرح، دافئ الألفاظ، قصير العبارة، بعيد الإشارة.

والملاحظة الثانية؛ أن المؤلِّف قد تجاوز - على مستوى السرد - أسلوب الإنشاء المملوكي والتأليف الصوفي، وهذا ما نراه في أعماله السابقة؛ فجاوز ذلك مؤسسًا سرده الخاص، مع الإبقاء على بعض التعبيرات التراثية ذات الوقع الأخّاذ.

والملاحظة الثالثة؛ تخصُّ عملية التخليق اللغوي ومحاولة استحداث الصيغ البلاغية.. وقد نجح المؤلف في ذلك، دون أن يجرح جهاز اللغة، كما في استخدامه كلمة «شسوع» في عبارة: «تذكر صحبه، وما سيصير إليه من شسوع!».

تدخل الكُتُبي: سبق للغيطاني استخدام هذه الكلمة في قصته القصيرة التي بعنوان (هَلّاتها) وصف فيها ما بينه وبين الحبيبة بأنه: شُسُوعُ مَدَى.

أكمل اللغوي: لكن محاولة التخليق هذه، تعسَّرت أحيانًا، وجرحت جهاز الصرف عند استخدام فعل «يطال».. كما أنه جرح جهاز الاشتقاق، حين استبعد جذر «أسى» واستخدام «أَسْينة» في عبارة: «حزنٌ شفيف، وأسينة، وتحسُّر!».

والملاحظة الرابعة؛ أن ثمة ألفاظًا طفرت في السياق، خارجةٌ عليه، ومتمردة على الجو العام للعبارات: كلفظة «مايو» حين وردت في عبارة: «خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء، التاسع من مايو، منذ خمس وأربعين سنة.. إلخ!» فجاءت لفظة «مايو» الأجنبية كنتوء في عبارة عربية صريحة ذات عبق أصيل. ربما أراد هو أن يصدمنا باستخدامها، ليكشف عن تغلغل الآخر الغربي في الذات العربية، كما قد يفهم أخونا (السياسي) أو أراد أن ينصَّ على تاريخ مولده الخاص، كما أوضح أخونا (النفساني).. لكنها تظل، من حيث الحسِّ اللغوي، لفظةً ناتئة.

والملاحظة الخامسة الأخيرة؛ إنَّ الرواية بشكل عام لا تعاني من الهزَّات الأسلوبية الشديدة، لأنها خالية في غالب أمرها من العامية. فالعامية من شأنها أن تأسر الأديب بجِرْسها وسياقها، المخالفين للفصحى، فإذا سَجَّل بالعامية تعبيرًا أو حوارًا، وعاد ليستأنف السرد الفصيح، كان عليه أن يخرج من أسر الجِرْسِ العامي إلى آليات الفصحى؛ وذاك أمر يحاوله معظم الأدباء..

قال الناقد: وقليلًا ما ينجحون!

.. اتجهت الأنظار إلى الناقد، مستوضحة، فأفصحت نظرته عن الآتي: إذا أمعنا التأمل في نَصٍّ أدبيٍّ، سنرى المواطن المتضمنة تعبيرًا عاميًا، تختلف - بلاغةً وروحًا - عن المواطن الخالية منها. وقد لا أعترض على العامية في ذاتها، لكنني أرى في دخولها السياق الفصيح اقتحامًا يقلِّل من الوحدة البلاغية في النص، ويضع المؤلِّف أمام ازدواجية النسج على منوالين، كليهما له رسومه وخيوطه وتشابكاته، ويهدِّد النص بالإخفاق في سبك العامية بالفصحى، ويعرضه لطغيان الروح العامية.

كان اللغوي قد تراجع قليلًا، فتقدَّم الفيلسوف.

رؤى فلسفية:

أطال الفيلسوف الإطراق، ثم أغمض عينيه برهة.. زَمَّ جفنيه، ولما انفرج إطباقهما، كانت عيناه تقول: الفلسفة تساؤلات عظمى، والعقل الفلسفي لا يكف عن طرح الأسئلة العميقة، ولا يكف عن الدهشة. وفي الرواية تساؤلات عميقة مثل: «**لماذا يكون الموت فجرًا؟ كذا الميلاد في معظم الأحيان**».

نظر الكُتُبي للفيلسوف، بما معناه: اسمح لي يا سيدي أن أقطع استغراقك، مذكِّرًا إياك بما قيل من أن الفلسفة تبدأ من حيث ينتهي العلم! والعلم، سيدي، أجاب عن هذا التساؤل في قول الإمام العلامة، البحر الفهامة، علاء الدين علي بن النفيس، وهو يشرح

كتاب (الفصول) للفاضل أبقراط: إن اشتغال البدن بالمرض في الليل أشد، لخمود الحواس؛ وخمود القوى يكون فجرًا، ولهذا يقع الموت فجرًا!

زَمَّ الفيلسوف جفنيه بهدوء، وراح إلى بعيد، ثم انتبه: نعم.. وقد يكون الأمر، أن الفجر هو لحظة الميلاد العظمى، والميلاد يتضمن ـ في عالمنا الأرضي ـ الموت. على أيّ حال، فإنني أرى الكثير من المواقف ذات الطابع الفلسفي في الرواية، وكلها تعكس رؤية الأديب للكون. فمن ذلك، أن الوعي الوحيد لبطل الرواية هو الوعي بالجبر؛ يقول الغيطاني: «ما يعيه تمامًا.. أنه مأمور، ملزم بالاتجاه غربًا، بالمضي إلى حيث تختفي الشمس، ما من بديل» وفي فقرة أخرى «إنما هو مأمورٌ، مدفوعٌ، مسوقٌ، مرغم على الرحيل..» ونلاحظ أيضًا أن صاحب الرحلة، ومدِّونها، كليهما «عبد الله» وهو اسم يحمل بين طياته الجبر، إذًا العبيد مجبورون! ومنبع الجبر ـ في الرواية ـ هو شعور الإنسان بأن ثمة تنظيمًا علويًا يقدِّرُ له الأمور، فالمرتحل «أحمد بن عبد الله» يشعر أن الحضرمي والتنيسي، كأنهما على وعي خاص بما أمره به الهاتف الذي يفاجئه في الرواية كلما استقر بموضوع، آمرًا إياه «ارحلْ» وكذا الأمر عند الشيخ الأكبري الذي كان يتوقع وصوله للمغرب وخرج للقائه دون معرفة سابقة بينهما؛ كل هذا دون إفصاح أو تلويح، لكنه شعور خفي بالمنظومة المختفية وراء الظواهر.. ومن هذا الشعور يدخل الإنسان عالم الفلسفة، فإذا ازداد شعوره، وطغى، ولج باب الإيمان.

وإذا تأملنا مسألة «اليقين» في الرواية، عَبْرَ بحث الراوي عن

الحقيقة.. سنرى الأمر الواحد وهو ملفوفٌ بتفسيرات وروايات عدّة فقصّاص الأثر، وشيخ الطيور، وتنيس، والواحة.. إلخ، كلها انعكاسات للعالم غير المفسَّر بحقيقة واحدة، كلها تفتقر إلى يقين ملموس.. فلا يبقى للوعي إلا العكوف على ما يتجلى بأعماق ذاته من يقين داخلي، وهنا ولوج إلى التصوف.

أثناء حديث الفيلسوف، كان السياسي منشغلًا عنه، يقلِّب بصره في التقرير السنوي لمنظمة العفو الدولية! ولما نظروا جميعًا إليه ـ باستياء ـ اعتذر عن عدم اهتمامه بابتسامة باردة.

لم يكمل الفيلسوف، وأشار للاجتماعي بأن يتفضَّل بكلمته، وتراجع هو خطوتين للوراء.

حقائق اجتماعية:

بدأ الاجتماعي ـ كعادته ـ نشيطًا، مرحًا؛ أومأ محييًا الجميع، بما يليق من احترام (الاجتماعي أكثرهم شبابًا وحيوية) ثم قال: لقد نظرت في الرواية من واقع اهتمامي بقضايا المجتمع الإنساني، فوجدتها عظيمة الانشغال بهذا المجتمع. لقد قيل إن الرواية حلَّقت فوق الواقع الفعلي، وإنها اخترقت حجب الظواهر بأجنحة الخيال والفانتازيا.. ومع ذلك، فإنني رأيت فيها انشغالًا ووعيًا حقيقيًا بأحوال الاجتماع البشري، أو «العمران» كما كان شيخنا ابن خلدون يقول! ولتلاحظوا معي، أن الصفحة الأولى من الرواية تشير إلى أن السلطان يعاقب

مَنْ يجاهر بإمكانية عودة الإخوة السبعة، أولئك الذين - كما يُفهم من السياق - اتشحوا برداء المهدي المنتظر، إذ يقول النص الروائي: **«بعض من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يومًا، وأن كل شيء سيتبدل فور عودتهم»** وهي لقطة ذكية تكشف عن إحدى الأفكار الاجتماعية التي عاشت في المجتمع العربي والإسلامي طيلة تاريخه الطويل، وكانت الفكرة المحرِّكة للكثير من الأحداث؛ ففي المغرب العربي - حيث مسرح هذا الجزء من الرواية - كانت فكرة المهدي، وضرورة محاربته، من المحركات الأساسية للأحداث في العصور الوسط، ولقد اضطهد السلطان «يعقوب المنصور» الكثير من الأولياء الذين لاحت عليهم - أو دُسَّت - صورة المهدي، فعانى من ذلك «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربي.

.. قاطعه السياسي: تلك قراءة تاريخية للرواية، فأين القراءة الاجتماعية أيها السوسيولوجي النشيط؟

قال الاجتماعي: إن دراسة «جذور المجتمع» هي من أولى المهام التي يتعين على الباحث الاجتماعي أن يضعها نصب عينيه. وفكرة «المهدي المنتظر» هذه، التي يشار إليها ضمنًا في الصفحة الأولى من الرواية، هي واحدة من أهم الأفكار الاجتماعية التي ارتبطت بجذور المجتمع العربي.. وهي ليست فكرة شيعية، كما قد يتبادر إلى الذهن السياسي، بل هي موجودة في أدبيات المجتمعات السُّنية أيضًا؛ إذ هي صياغة المجموع لحلم «المخلّص».

تململ الناقد، وقال: ما علاقة ذلك بالرواية؟

أجاب الاجتماعي: علاقةٌ مباشرة، إذ لو تعلَّقت الرواية بهذه الفكرة/ الحلم، لكانت قد اتخذت مسارًا آخر.. لكن الغيطاني طرحها بعيدًا مع أولى فقرات الرواية ليترك الإنسان ـ بعد ذلك ـ في مواجهة العالم، وحده، دون أمل في الفكاك من سيطرة الجبر عليه. لو انغرست هذه الفكرة في بنيان الرواية، لأعطت رؤى مختلفة لأبطالها تجاه الكون، وأشاعت أملًا ـ وإن كان كاذبًا ـ في مسيرة الرحلة.

وما الرحلة/ الرواية، إلا سلسلة طويلة من الاطلاعات المتوالية على أنموذجات اجتماعية مختلفة، بكل تفصيلاتها، فنرى مجتمع: القافلة، الواحة، المملكة، العكاكزة، المغرب الأقصى.. وغير ذلك. وتُقابلنا في النص الروائي عبارات مثل: **«ما أكثر ما اطلع عليه من معتقداتهم»** ومثل: **«عرف أحوالهم»**، وانظروا إلى الغيطاني وهو يعدِّد مجتمعات الهند والصين وسرنديب وبلاد الزنج وجزر النساء، ثم يقول: **«يخطئ مَنْ يظن أنها عالم واحد؛ إنها عوالم مختلفة»**، ويضيف في الموضع نفسه: **«لهذا لزم الانتقال، القصد الظاهر: التجارة أو تحصيل العالم، ولكنه في الحقيقة يريد الإلمام بالإنسان»**. فالإلمام بالإنسان هو الهدف الحقيقي من المعرفة الاجتماعية، ومعارف كثيرة غيرها.. وما تعسُّر البحث الاجتماعي عندنا، أعني في ثقافة مجتمعنا المعاصر، إلا بسبب انطلاقه من «النظرية» ورؤية الواقع على ضوئها؛ مع أن الواجب العكس. ولذا أخفق باحثونا المعاصرون في صياغة نظرية اجتماعية عربية، لأنهم بدَؤوا من النظرية الغربية التي استنبطت أصلًا من واقع الحياة

الغربية.. بينما قام الأدب ـ متمثلًا في أعمال نجيب محفوظ، وغيره ـ بالغوص في الواقع الاجتماعي الفعلي، بوصفها خطوة صحيحة نحو فهم آليات الفعل الاجتماعي عندنا. أما الغيطاني، في (هاتف المغيب) وربما في بعض أعماله الأخرى، فهو يصبو ـ عَبْرَ الاطلاع على الأحوال الاجتماعية ـ إلى الوصول إلى هدف بعيد المنال: معرفة الإنسان.

قال النفساني: هل هو هدفٌ مستحيل؟

رد الاجتماعي: هدفٌ عزيز!

وتقدم الكُتُبي.

تصانيف مكتبية:

اتسعت ابتسامة الكتبي حين ابتدأ القول: ها أنا أصير الأخير في ترتيب الحوار، وكنتم دومًا تبدؤون بي.. على أي حال، فالدوام على الحال محال! وإنني ـ كما تعلمون ـ شغوف بتصنيف الأشياء، وردها للأصول الموضوعة؛ وهذا ما سوف أفعله مع الرواية، فأضعها في موقعها من أعمال الغيطاني، وفي مكانها من الرواية العربية المعاصرة، وأكشف عن أصولها في كتب التراث القديم، لنرى قدر تواصلها مع هذا التراث الحي. فعن موقع الرواية من أعمال الغيطاني الإبداعية، لابد أولًا من توضيح أمر: إن أدب الغيطاني له ثلاثة أنماط؛ الأول هو أدب الدفقة الشعورية الحارة، وهو ما يتجلى في أعماله الخاصة بأدب الحرب. والثاني أدب المنمنمات الموشاة بألوان القص وخيوط الحكي،

كما في رسالة البصائر، ورسالة الصبابة والكثير من القصص القصيرة. والثالث أدب الذات العميقة، حيث الغوص في أغوار النفس، والعروج من المحدود إلى المطلق، وهو ما نراه في كتاب التجليات، وفي شطح المدينة، وأخيرًا في هاتف المغيب التي هي على صلة وثيقة بسابقتها، وخطوة ـ بعدها ـ على الطريق نفسه.

وعن موقع الرواية من الأدب العربي المعاصر، فهي دون شك تندرج ضمن الأدب الذي يتأسّس على الذات، ولا يغترب في منظوره ورؤاه. هي تواصلٌ حقيقي مع التراث، ونقلةٌ على المنهاج نفسه الذي اتبعه الغيطاني منذ الزيني بركات حتى هذه الرواية، بدأه في وقت كان غريبًا على الأدب الروائي أن يتواصل مع الموروث الثقافي العربي الإسلامي، وأكمله، حتى جاء الوقت الذي ازدحم فيه الأدباء على التراث، وصار لدينا تعبيرات مثل «الرواية التراثية»، «التراث في الأدب» إلى آخر هذه التعبيرات التي تشير إلى تيار في الأدب العربي المعاصر، كان الغيطاني ـ على حداثة سنه يوم بدأ ـ من رواده.

أما الرد إلى الأصول التراثية، فهي مسألة لا تنتهي، ففي الرواية ما لا حصر له من وجوه الاتكاء على الموروث العربي، المكتوب والشفاهي، فهي على صلة أكيدة بأدب الرحلات: رحلة ابن بطوطة التي أملاها على ابن جُزّي، رحلة ابن جُبير، رحلة النابلسي إلى ديار مصر والشام والحجاز. تلك هي الرحلة في المكان، وهناك من بعد ذلك الرحلة العروجية في التراث الديني، والإبداعات الصوفية مثل (منطق الطير) للعطار، ومعارج ابن عربي المبثوثة في كتبه. وهناك أصول لكلامه عن

الطير في كتابات القزويني والجاحظ وياقوت الحموي. وهناك ما لا حصر له من الاستشهادات التراثية من **معجم الأدباء**، ومن **فواتح الجمال**، وهناك ما لا حصر له من الإشارات إلى: مَنْ مات وهو على المنبر.. استشهاد نجم الدين كبري وهو يحارب التتار بخوارزم.. القتال في مرج دابق.. حكايات العكاكيز.

تلك اتكاءات مباشرة على النص التراثي، وتفصيل أمرها يطول.. ومن بعدها نجد الاتكاء غير المباشر، كما في اكتشاف المرتحل ـ في آخر الرواية ـ للحقيقة التي أدهشته، فقال: **ألم يكن ممكنًا تلبية الهاتف في دار إقامتي**. وهو أمر يذكرنا بما دار من حديث رمزي، حين قال ذو النون المصري للبسطامي: «ما قعودك والقافلة قد سارت؟» قال أبو يزيد البسطامي: «ليس الرجل من يرحل مع القافلة، بل الرجل هو الذي ترحل القافلة، فإذا وصلت، وجدته هناك!».. إن كمًّا كبيرًا من الموروث العربي يتجلى بأشكالٍ كثيرة في هذا النص الروائي الذي يضم بين دفتيه الكثير من خلاصات الثقافة العربية في تواصلها الممتد.

عقَّب الناقد: لكل كاتب مفرداته المعنوية، فقد يستقي تلك المفردات من واقع الحياة اليومية المزدحمة، أو من التقارير، أو ـ كما في (هاتف المغيب) ـ من الأصول التراثية.. لكن المهم في الأمر، كيف يتم تشكيل تلك المفردات وتوظيفها في بنية النص الروائي.. ومن الممكن أن نضع مجلدات في بيان الأصول التراثية للتكوين البنائي في (هاتف المغيب) لكن الأهم، هو بيان توظيف هذه الأصول..

الأصول..

* * *

.. كان النعاس يغالبني، وقد وضعت الكفَّ اليمنى على اليسرى، وملت برأسي إلى المكتب المزدحم بالكتب.. شيئًا فشيئًا، كنت أغوص في بحر الغياب، فتخفت عندي الحوارات. وتتلاشى الصور.

الرواية الفلسفية
نماذج من/ عن الإسكندرية

لا أعتقد أن الصلة بين الفلسفة والأدب بحاجة إلى تأكيد، ففي التراث الإنساني الممتد، شواهد لا حصر لها على تلك الصلة.. سواء في التراث اليوناني القديم، كقصائد هيراقليطس ومحاورات أفلاطون، أم في التراث الشرقي ـ الهندي والفارسي ـ كملحمة الرامايانا، وكتاب الأبستاق المقدس عند الزرادشتية.

وفي التراث العربي الإسلامي نجد، أيضًا، هذه الصلة.. فقد صاغ ابن سينا فلسفته الخاصة في (قصيدةٍ عينية) شهيرة، وأودع الصوفية والحكماء المتألهون خلاصة أفكارهم في دواوين شعرية.. ولذا قيل: إن من الشعر لحكمة! وما الفلسفة إلى محبة الحكمة.

وفي عصرنا الحالي، ذلك الذي يدعى «عصر الرواية» كان من الطبيعي أن تتجلى الصلة بين الفلسفة وذلك النوع الأدبي المهم، فكانت الرواية هي أكثر الأنماط التي عبَّر بها (الوجوديون) عن فلسفتهم.. كما عَبَّر بها غيرهم.

ومن خلال هذه الشواهد، وغيرها الكثير، يمكن القول: إن العلاقة بين الفلسفة والأدب، شبيهة بالعلاقة بين اللُّب والقشر.. فخلف كل نصٍّ أدبي رفيع، لابد أن تكمن فلسفة عميقة، مهما كان نمط هذه الفلسفة: مثالية، واقعية، وجودية، عدمية عبثية.. إلخ.

وعن الأدب الروائي المعاصر، المرتبط بالإسكندرية؛ تدور سطور هذه الدراسة التي استهدفت ثلاثة أنموذجات تعكس الصلة الوثيقة بين الفلسفة والأدب، انعكاسات متنوعة، إذ لدينا أنموذجان (من) الإسكندرية، الأول يعكس في روايته «رؤية» فلسفية ذات طابع خاص، والآخر يتعامل مع الفلسفة عَبْرَ «النص والتساؤل» فيعيد صياغة النصوص الفلسفية الموروثة، ويعاود طرح التساؤلات الفلسفية ذات العمق الأنطولوجي/ الوجودي، المتعلق بموقف الذات من العالم.. والأنموذج الثالث (عن) الإسكندرية، وهو يعكف على «تاريخ» الفلسفة، فيصوغه صياغة روائية مبدعة.. وتلك النماذج الثلاثة، هي على الترتيب: **الرجل الذي باع رأسه**، للدكتور يوسف عز الدين عيسى.. **ليل آخر**، للدكتور نعيم عطية.. **عَبَدة الصفر**، للروائي الفرنسي آلان نادو.

الرجل الذي باع رأسه:

في هذه الرواية الهادئة الإيقاع، يعكس الدكتور يوسف عز الدين رؤية فلسفية عميقة، لابد من الوقوف أمامها وقفة تأمل.. إن «الحكاية» في الرواية بسيطة غير معقدة، لكنها تطرح رؤية بالغة التعقيد كما سنرى.

أصلُ الحكاية، أن شابًا يعيش يائسًا على سطح منزل، في حجرة فقيرة تجاورها حجرة يسكنها «ذَكَرُ بَطٍّ».. وفي لحظة يبلغ فيها اليأسُ مداه، يعلّق الشاب حبلًا ليشنق نفسه، لكنه يُفَاجأ برجل ـ كان يسكن

في عمارة مقابلة - ينقذه، وينقده ألفي جنيه كثمن لرأسه، وبعد توقيع عقد البيع في الشهر العقاري يستغل الشاب المبلغ في تنمية موهبته الموسيقية، ولا يلبث أن يصير موسيقيًا وممثلًا شهيرًا، بعدما تتحمس له أرملة تعاني من السرطان، فتنفق عليه بسخاء، ثم توصي له بأموالها، مما يساعده على الوصول إلى النجومية الساطعة، ويهنأ بزوجةٍ جميلة وحياةٍ مترفة.. وفي لحظةٍ حاسمة يأتيه (مشتري الرأس) ليطلب منه، بموجب العقد، كل ما لديه من مال؛ بل يطلب زوجته أيضًا، لأنه وصل إليها وإلى كل ما هو فيه بعمل المخ الذي في الرأس الذي يملكه الرجل! وفي المحكمة، يصدر الحكم ببطلان المطالبة بثروة الشاب وما ملكت يمينه، اللهم إلا - بنصّ الحكم - إن شاء مشتري الرأس أن يحصل عليها بعد الوفاة! وهنا يلاحق المشتري الشاب في كل مكان، حاملًا صندوقًا بحجم رأسه، ليضع فيه الرأس إذا مات الشابُّ في أي لحظة.. أما الشرطة، فهي تحمي مُنتظر الموت الممسك بالصندوق/ الكفن، حتى لا يتهور عليه الشابُّ الفنانُ الثري.. ومع ضغط الملاحقة، تنتاب الشابَّ اكتئاباتٌ كثيرة، تقوده في النهاية إلى الجنون، فيلقي المشتري الصندوقَ، قائلًا: **انتهى الأمر وأسدل الستار، لقد فقد عقله، مسكين، لم يعد له رأس، لقد انتصرت عليه.**

تلك هي «الوقائع» التي صاغها الدكتور يوسف عز الدين في روايته بأسلوب سهلٍ منساب، يغلب عليه النصوع البياني اللافت، فلا نجد بين السطور ألفاظا نائئة، أو تعبيرات تشتّت النظر، وإنما تتسلسل العبارات والمشاهد في انسياب، لا يعكر صفوه إلا بعض

مواطن الترهُّل الذي كان من الممكن الاستغناء عنه، كأن نراه حين يريد بيان أن الشاب ذهب للإذاعة لتسجيل ثلاث أغنيات، يفصِّل المؤلف فيقول: **وبدأ تسجيل الأغنية الأولى، ثم الثانية، ثم الثالثة!** (ص ٧٨ من طبعة دار المعارف) أو حين يزيد في التفصيل، فيقول في موضع آخر: **سألته، كم قطعة من السكر؟ ثلاث قطع. فوضعت ثلاث قطع من السكر.. وأخذت أحرّك الملعقة في الفنجان حتى ذاب السكر.. ثم وضعت الفنجان على منضدة صغيرة أمامه.. وكأنه في قصرٍ من قصور ألف ليلة. قصرٍ من القصور الخيالية** (ص ١٠٦ من نفس الطبعة نفسها) وحين يغني الشاب خمس أغنيات، تقول الرواية: **وغنى الأغنية الأولى، ثم الثانية، ثم الثالثة، ثم الرابعة، ثم الخامسة..** (ص ١٢٣).

ولاشك في أن طبيعة المؤلف، وكونه أستاذًا جامعيًّا، تغلب أحيانًا على أسلوبه؛ فتجعله أميل إلى المزيد من الإيضاح والإبانة.. ومع هذا، تبقى للرجل جماليات الإيقاع البياني الهادئ الرتيب، وسلامة الحسِّ اللغوي. لكن ذلك كله ـ في واقع الأمر ـ ليس هو ما يعنينا هنا، فالأولى أن نلتفت إلى «الرؤية» التي يطرحها المؤلف.

للوهلة الأولى، تبدو الرواية وكأنها تقدم مضمونًا عبثيًا، فهي تبدأ بمحاولة انتحار، وتنتهي بواقعة جنون.. وما بين البدء والمنتهى تصادفنا وقائع عبثية كثيرة، فالأرملة تغدق المال والحب على الشاب المسكين، لأنها ـ فقط ـ رأت صورته في مطبوعة صحفية، فوجدته يشبه ابنها الذي مات.. وابنها هذا مات مقتولًا، وبالأحرى! حين

كانت تتقهقر بسيارتها في مرآب السيارات، كعادتها، فإذا بها تحشره بين السيارة والحائط! وعندما ينتهي دور الأرملة في إعلاء شأن بطل الرواية، تموت بسرطانها. وفي لحظة دفنها، تقول الرواية إن البطل: **شعر في هذه اللحظة شعورًا قويًّا بأن كل ما في الحياة عبث.**

لكن العبثية تتبدَّد حين نُمعن النظر في تلك «الرؤية» التي تتجلى في الخطاب الروائي عند الدكتور يوسف عز الدين. ذلك أنه بإمعان النظر، يتضح أن الوقائع ذات الطابع الفانتازي في الرواية، قد تكون رموزًا لما يريد المؤلف التلميح إليه.. وهنا لابد من الإشارة إلى أن بطل الرواية اسمه: رمزي!

لقد أراد الدكتور يوسف عز الدين أن يطرح رؤيته لطبيعة العلاقة بين الحياة والفكر، وبين الفكر والمادة، بل.. بين الشرق والغرب! فالرواية تحتمل ما لا حصر له من عمليات تأويلية تتولّد مع القراءة المبدعة التي تثري الكتابة الإبداعية ذات الرؤية العميقة، فيمكن قراءة النص الروائي على ضوء جدلية الصراع بين (الأنا) المصري، وبين (الآخر) الغربي.. فنجد «رمزي» هو المعادل الموضوعي للإنسان المصري، والعربي، الذي يدركه الغرب في لحظة الانهيار الحضاري، لحظة الانتحار، فيمده بما يُظَنُّ فيه أنه سبل المعاش، لكنه ـ أي الغرب ـ يشترط لهذه الهبة الحصول على عقد بالتبعية! عقد بملكية الرأس، حيث يكون: **«كل شيء في رأسك قد أصبح ملكي، وبناء على ذلك فمنذ هذه اللحظة أنت مجبرٌ على رؤية الأشياء التي أريد لك أن تراها، وتسمع ما آمرك بسماعه، ولا تسمع ما لا أريد لك أن تسمعه، وتشم**

ما أريد لك أن تشمه، وتفكر في الأشياء التي أريد لك أن تفكر فيها، وبالطريقة التي أراها».

والمتأمل فيما وراء هذه (الفقرة المحورية) في الرواية، يلمح أنها تترجم بنود العقد الحضاري المبرم بيننا وبين الغرب، وتعبر عن (الثمن) الذي ندفعه للغرب وفقًا لهذا العقد المبرم الذي نحصل بموجبه على المساعدات (الإنسانية) والديون المؤجلة.

ولما كان «العقد» ملزمًا، بنوع من الجبر والتلويح بالقوة، نجد الجزء الأخير من الرواية وهو يصرُّ على تصوير الاقتران الدائم بين مشتري الرأس الذي ينتظر سقوطها، وبين الشرطي الذي يحمل مسدسًا لا يتورع عن إشهاره في وجه «رمزي» وأسرته في آخر مشهد بالرواية.. مشهد الجنون الذي يسقط فيه بائع رأسه! وهكذا تدوي الرواية بصيحة تحذير من بيع الرأس، وإن شئت قلت: بيع الجوهر الإنساني.. والهوية.

ولا تقتصر حدود «الرؤية» التي تطرحها الرواية عند حدود الترميز لعلاقة الأنا بالآخر، بل تزداد تلك الرؤية ثراءً بتلك اللمحات التي تفتح باب القراءة التأويلية على مصراعيه؛ والتي لا يمكن المرور عيها مَرَّ الكرام.. كتلك اللمحة اللافتة التي يأتي فيها مشتري الرأس، بعد سنوات من إبرام العقد، فيأتي وعلى وجهه لحية بيضاء.. ويصر المؤلف على لفت أنظارنا إلى مسألة اللحية ـ التي ارتبطت في وجداننا المعاصر بشركات الأموال ـ فتراه في صفحة واحدة (رقم ١٧٧) يكررها،

فيقول: «ودخل رجل في نحو الستين من عمره، نحيل، ذو لحية بيضاء تبرز من ذقنه.. جلس الرجل مطرقًا للأرض يداعب لحيته.. ابتسم الرجل ابتسامة باهتة، وقال: قد تكون الأيام قد غيرت ملامحي بعض الشيء، وهذه اللحية لم تكن موجودة عندما تقابلنا منذ سنوات، هل تذكرني الآن؟».

وهكذا يُلمح المؤلف لمحاته الرمزية، ليكثف مضمون خطابه الروائي تكثيفًا إكليشيهيًا، ويُحدث نوعًا من التقاطع الذي يتيح لعملية القراءة التأويلية أن تولِّد المزيد من المضامين التي أخفتها الرواية بين طيات رموزها.. وهنا، لا تكون الرواية قد اقتصرت على كونها مجرد محاولة للتفلسف وصياغة الرؤى، بل هي في الوقت ذاته: دعوة للتفلسف، واستنباط الرؤى.

ليل آخر:

لا تخضع روايةُ الدكتور نعيم عطية ـ أو بالأحرى: نَصُّه الروائي ـ لمنطق الرواية التقليدية. ومن المحال أن نتلمس فيها «أصل الحكاية» إذ إن النصَّ في أغلبه يتخذ صورة المونولوج الداخلي الطويل الذي يتقطَّع في جملة فصول أشبه بحالات الوجد الداخلي.. حتى إذا ما انتهينا من قراءة النص، حيث صفحته الأخيرة، وجدنا المؤلف يسرد عناوين الفصول تحت مسمى: «المحتوى، مونولوج داخلي طويل..» وكأنه يُرجئ البوح بالصيغة التي اختارها.. إلى ما بعد إبحارنا معه في أجواء ذاته.. أو ـ على الحقيقة ـ ذواتنا جميعًا، كما سنوضِّح بعد قليل.

وعلى ضد ما هو الحال في رواية الرجل الذي باع رأسه، حيث تنساب اللغة في ارتياح، يأتي نص ليل آخر بلغة أخرى: حادةٍ كالنصال الدقاق، رهيفةٍ، متقطِّعةِ الإيقاع في اندفاعها المحموم.. فإذا كانت رواية الدكتور يوسف عز الدين تحتاج، كي تتألق في الوعي، إلى جهدٍ تأويلي؛ فإن رواية الدكتور نعيم عطية تحتاج، لا محالة، إلى جهدٍ شارح يفضُّ مغاليق لفظها، يمثل هامشًا على المتن الروائي.

وقد تعامل نصُّ ليل آخر مع الفلسفة بمعناها الواسع: التساؤل. وعمد إلى التراث الفلسفي والديني، فانتقى منه مواقف وعبارات، نظمها المؤلف في عقد واحد، عقد يتكئ على الموروث الإنساني ويسعى لتجاوزه.. أو يسعى - على أقل تقدير - للتجاور معه.

يبدأ النص بإهداءٍ خاص، يسرد فيه المؤلف بعض أسماء المبدعين، المشاهير، أمثال: صلاح عبد الصبور، ويوسف الشاروني، وإدوار الخراط.. وغيرهم؛ ثم نراه وكأنه «يسوّغ» الإهداء، فيكتب تحت أسمائهم: **لأن ظلال المساء امتدت!** وفي الصفحة التالية، الخالية، يرشدنا إلى موضع العبارة، فيكررها، ويكتب تحتها: **إرميا ٦ ـ ٥!** ليكون ذلك هو الإرشاد الوحيد الذي يقدمه الروائي للقارئ، وما عداه فالكل مستغلق.

فإذا عدنا إلى أسفار العهد القديم، إلى سفر إرميا الذي أرشدنا إليه المؤلف، وجدنا الآية الخامسة من الإصحاح السادس كاملةً، تقول: **وَيْلٌ لنا، لأن النهار مال، لأن ظلال المساء امتدت!** وهنا تُفاجئنا حقيقة أن النص ابتدأ بإشارة مضمرة إلى الويل.

والويل الذي تترجم رواية الدكتور نعيم عطية هو وَيْلُ الوعي الإنساني، ذلك الوعي الذي عَبَّرَ عنه المؤلف في واحدة من تلك الفقرات ـ القليلة ـ المفهومة، حين قال: «**انطلق عقلي من عقاله عندما شببتُ عن الطوق، لم يعد البيت أو المدرسة أو الشارع يتسع لي، تُقْتُ إلى رحلات بعيدة**» فنحن إذن أمام وعي طموح، جسور، يسعى للمعرفة ليتجاوز الوجود اللحظي إلى كون أرحب.. وهنا ـ لأن الشيء بالشيء يُذكر ـ يطفو أمام أذهاننا نصٌّ توراتيٌّ آخر، يقول: مَنْ يعرف يشقى! وهكذا نستوضح دلالة الإهدار الغامض، ونستكشف أن «الويل» المسكوت عنه، الذي أسقط عمدًا من الإهداء المعلن، هو: الويل الناشئ عن المعرفة.

ومعارف المؤلف، الفلسفية، تتجلّى في النص الروائي في كل حين، فإذا تتبعنا (بعض) إشاراته المضمرة إلى قضايا الفلسفة، وجدنا في الصفحة الثانية من الرواية تساؤلًا يفضي إلى الغوص في مشكلة فلسفية عويصة. يقول الراوي: **أين أنا.. هذه البقعة التي ألقي بي إليها، أين هي؟ أهي في الشمال، أم في الغرب؟ ولكن في الشمال من ماذا، وفي الجنوب من ماذا؟ لا أستطيع أن أحددَ إلا بالوصف، فلأقل: «عن يميني كذا وكذا» وهكذا عدتُ مركزًا للكون، بدايةٌ خاطئة، أعرف ذلك، لكنها بدايةٌ على كل حال، ولا يستغنى المرء عن بداية خيط يمسك بأوله، أو ربما بآخره، يمضي معه، ويكتشف أنه ليس مركزًا للكون، بل إنه ليس من هذا الكون سوى حصاة ملقاة على شاطئ مترام، لا يعرف له نهاية، وهل يعرف له بداية؟** في هذه الفقرة شبه

الافتتاحية، يثير النصُّ عدة مشكلات فلسفية قديمة، ويطرح رؤى فلسفية معاصرة.. ففي التفلسف القديم اعتقد الإنسان أنه مركز الكون، وأن الأرض مركز الأفلاك، فالكل يدور حول الأرض (فلكيات بطليموس) والكل يدور حول الإنسان (المبدأ السقراطي: اعرف نفسك) ووفقًا لهذه التصورات ـ القديمة ـ راح الوعي الإنساني ينسج أحلامًا فلسفية، وعلمية أيضًا. حتى جاء كوبرنيكوس ودلَّل على أن الأرض ليست مركزًا للأفلاك، وإنما هي جرم سماوي يدور مع ملايين الأجرام الدائرة (كان نصير الدين الطوسي هو الممهِّد لهذا الاكتشاف، ولهذا أعاد تحرير كتاب «المجسطي» لبطليموس) فأدت تلك الصدمة إلى فزعٍ إنسانيٍّ كبير، بدأ باتهام كوبرنيكوس بالهرطقة، وانتهى بقول الفلسفة الوجودية المعاصرة: ما نحن إلا حبة رمل في صحراء شاسعة! ولقد تعالت سخرية نيتشه، قائلةً: في ركن بعيد من الكون.. جاءت على أحد الكواكب حيوانات ذكية اخترعت المعرفة، وكانت لحظة الاختراع هذه هي أكبر ما شهده التاريخ الكوني من زيفٍ وتبجُّح، غير أنها لم تكن سوى لحظة، إذ يكفي أن تتنهَّد الطبيعة، حتى يفنى الكوكب، وتموت الحيوانات الذكية.. (هكذا تحدث زرادشت).

وعلى ذكر نيتشه، تجدر الإشارة إلى أن النص الروائي عند الدكتور نعيم عطية يستدعي الكثير من فلسفة نيتشه، ويستخدم رموزه؛ كرمز النسر في الصفحة الخامسة والتسعين من الرواية.. ويتمثَّل بعض مواقفه، كموقف الارتفاع والسمو النيتشوي الترانسندتالي الذي قال فيه نيتشه على لسان زرادشت: «إنكم تنظرون إلى أعلى حين تتشوقون

للاعتلاء، أما أنا فقد علوت حتى صرت أتطلع إلى ما تحت قدمي. إن مَنْ يعلو.. يستهزئ بكل مباهج الحياة، ومآسيها!» هذا الموقف، أو الحال، يقابلنا كثيرًا في نصِّ الرواية.

وقريبٌ من نيتشه، فيلسوفٌ وجوديٌّ آخر، يختلف عنه قليلًا، هو سورين كير كجارد الذي وضع للحياة الإنسانية ـ وإن شئت الدقة: للوعي الإنساني ـ ثلاثة مدارج أساسية؛ هي المدرج الحسي، ثم المدرج الخلقي، وأخيرًا المدرج الديني.. ويقرِّر كير كجارد أن الوصول إلى المدرج الأخير لا يكون بتسلسل منطقي وتدبير عقلي، فالإيمان مفارقةٌ مطلقة للعقل، ولذا لا يصل الإنسان إلى المدرج الديني إلا حين يلقي بنفسه في الهوة! يقول الراوي في الصفحة السابعة عشر من ليل آخر: **كُلُّ شيء يبدأ، كما انتهى، بهوة يجب اجتيازها.**

ولا تقف الاستدعاءات الفلسفية عند حدود الوجوديين، الملحدين أمثال نيتشه، والمؤمنين أمثال كير كجارد؛ بل نرى استدعاءً لفلسفات متعددة، بل متضاربة.. فمن آراء أرسطو، نجد قول الراوي في ص ٢٠: **مهما صدرت قوانين وأبرمت مواثيق بإلغاء العبودية، فالعبودية باقية، إنها من طبيعة حياتنا ذاتها..** (كان أرسطو يرى أن هناك عبدًا بالطبيعة!) وفي المقابل من ذلك، تقابلنا كثيرًا رؤى أفلاطون ونزعاته المثالية، ففي عدة مواضع من الرواية نرى النزوع إلى عالم المثال، ونرى تأكيد الخير والجمال.. فالحنين الأفلاطوني يبدو في قول الراوي في ص ٣٥: **كنتُ شبه موقن على الدوام أن الوجود غير محصور في إدراكنا، ولهذا تُقْتُ إلى أن أخرج عن حدودي.. إلى ما هو خارج عنها!**

ويقول: يجب أن أومن بخيرية الطبيعة الإنسانية (هنا يجتمع سقراط وأفلاطون) ويقول ـ في شاعرية رهيفة ـ ما نصُّه: كنت أتوق على الدوام إلى عالم لا غبار فيه، نظيف إلى حد الشفافية، نَضِرٌ مثل طحالب في قاع غدير، ساكنٌ هادئ، لا جلبة، لا ضجيج.. عالم ناعم الملمس، انسيابي الدروب.

ومن الفلسفة، يرتد المؤلف إلى الأسطورة، التي هي فجر التفلسف، وبزوغ الفهم الذاتي؛ فيتحدَّث هذه المرة بضمير الجمع، قائلًا: كان لنا تصورنا للعالم، لم يكن نابعًا من طبقة (الإشارة هنا للماركسية) لم يكن نابعًا عن عقل جماعي (استدعاء لرأي دور كايم) لم يكن نابعًا عن نزوة (إشارة لفرويد).. بل كان نابعًا عن قريحة خلاقة.. كان تصورنا للوجود نابعًا من أعماق الأسطورة.. وها أنا أحيا الأسطورة.

والأساطير تستشري في الرواية، وتتوالى رموز الأسطورة الإغريقية بالذات، فيقابلنا بين السطور حصان الإلياذة المُجَنَّح (بيجاسوس) ويتردد اسم: أورست، ويأتي وصف هوميروس، دون التصريح باسمه حين نقرأ (ص ٧١): أجدى لك أن تسأل ذلك الأعمى العجوز الذي يؤخذ الناس بسحره، فيثير في قلوبهم الحماس، وفي عقولهم الأحلام والكوابيس.. إنه في أنحاء البلاد يجوس، ومن بلد إلى بلد يهيم، قد تجده وأنت خارج من هذا المبنى واقفًا يتطلع إلى الفراغ وإلى جواره عازف القيثارة، قد تجده إلى جوار الأعمدة، وقد تحجَّرت شفتاه، ويبست ذراعاه، وإلى بعيدٍ ينظر بعينين من المصيص. هنا نذكّر القارئ: كان هوميروس شاعرًا جوالًا كفيف

البصر، يدور المدن الإغريقية منشدًا أشعاره التي عُرفت فيما بعد بالإلياذة والأوديسة.

وهكذا يتخذُ النصُّ الروائي شكل المونولوج ـ وقد اتخذ قبل النهاية شكل الديالوج حين جاء ذكر المرأة ـ فلا يحكي لنا شيئًا ذا اتصال؛ وإنما يمضي جامعًا بين شذرات من الكلام النفسي، الداخلي، المطرد على غير نظام، ضامًّا بين جنباته الكثير من الموروث الفلسفي، وطارحًا على الدوام أسئلة فلسفية، منها: **لَمْ أعرف** (أول الرواية) **أين أنا؟.. مَنْ أنا؟.. من أين جئت؟** (ص ٩) **وإلا لماذا ولدت؟** (ص ٣٤) **مَنْ يصبر حتى المنتهى؟** (ص ٨٩) **هل تردُّ إليَّ أمسي؟** (١٢٣) **هل مازال لديَّ ما أعطيه؟** (ص ١٣٥).. وقد جعل المؤلف هذه التساؤلات الثلاثة الأخيرة، عناوين لثلاثة فصول في روايته. وفي غمرة هذه التساؤلات، ينظم الدكتور نعيم عطية عقد النص الروائي، ويستدعي الكثير من أنماط التفلسف، مضطرًا، كما صرّح في ص ٤٠ قائلًا: **إنني استخدم العديد من المعارف، ما كنت أتصور أنني سألجأ إليها!**

ويبلغ الأداءُ الدراميُّ قمَّةَ روعته مع السطر الأخير من النص، ففيه يكشف المؤلف عن حقيقة أن هذا النصَّ ليس خاصًا به وحده، وأن كل ما صاغه من تساؤلات، وما حشده من رؤى، ليست في مجملها إلا ترجمة للوعي الإنساني في ذاته، بقطع النظر عن الحالة الفردية المشخَّصة.. فنرى المؤلف يغيب وراء ستار الإنسانية، فيتذكر أمه التي كانت تمسك بالكتاب (الضخم) ذلك الكتاب الذي لم يتغير فيه شيء (إشارة إلى أن التساؤلات الكبرى لم تزل كما كانت دومًا دون إجابة)

بينما تغيَّرت اليدان اللتان تمسكان بالكتاب، عَلَتْهُما التجاعيد. يقول الراوي: كانت أمي تقرأ الكتاب، كشأنها كل مساء. البرد يقرص الأبدان، والسنين تدور وتدور، وابني الصغير يكبر، وأنا أُوَلّي صوب الطريق الذي سبق لأمي أن قطعته.

عبدة الصفر:

يتجلى المكان دومًا، بنصوع، في أعمال الروائيين الإسكندريين.. وما دام المكان متجليًا، فلابد من ظهور (البحر) الذي غالبًا ما يحتلُّ في الأدب الإسكندري موضعًا خاصًا، وكثيرًا ما يتخذ صفة الملاذ اللانهائي. ففي رواية «ليل آخر» وفي غمرة الكآبة التي تظلّل النص، تطل إشراقاتٌ من زمن طفولة الكاتب، فتبدِّد ـ إلى حين ـ أجنحة الأسى المرفرفة؛ وتلك الإشراقات الطفولية ترتبط دومًا بالبحر.. انظر إليه وهو يقطع السياق، متذكرًا: كنت فيما مضى أتوق إلى مطلع النهار، يصعد في مركبته الذهبية، ينثر زهوره الندية، وأذكر البحر في مدينتي الملحية (ص ١٤) أما الآن، فأنا هنا في بحر مظلم، لا تأتي إليه الشمس، ولا ترسل أولادها يغتسلون بين أمواجه (الصفحة نفسها) كنا نسير ذات أصيل على شاطئ البحر.. كان أصيلًا ساحرًا، أذكره، بحر أزرق، رائع الزرقة، ساكن، ينوح في هدوء، والغسق كسا الوجود بشفافية صوفية، يضيء ولا يبهر، فتبدو الأشياء في هذه الخلوة كما لو كانت تتحرك في بلّورة عرَّافة (ص ٤٣). ولم يكن البحر ملاذًا من «ليل آخر» فحسب، بل هو أيضًا الملاذ الأخير في «يوم تستشري الأساطير»

لمحمود حنفي، وفي «قاضي البهار ينزل البحر» لمحمد جبريل، غير ذلك من أعمال الإسكندريين الروائية[١].

والمكان (الإسكندرية) ببحره وبَرِّه، سيكون بطلا من أبطال رواية الأديب الفرنسي المعاصر «آلان نادو» الذي كتب عن الإسكندرية واحدةً من أهم الأعمال الروائية التي لم تشتهر بعد ـ مثلما اشتهرت، مثلًا، رباعية الإسكندرية[٢] ـ وهي روايته: عبدة الصفر.

كتب **آلان نادو** الرواية في أصلها الفرنسي، تحت عنوان Archeoli-gie du Zero وتعني حرفيًا «حفريات الصفر» لكنها تُرجمت مؤخرًا للعربية، ترجمةً بديعة، بعنوان: **عبدة الصفر**.. وهو عنوان لا يقل في دلالته على الرواية، عن عنوانها الأصلي؛ كما سنرى.

تحكى رواية آلان نادو تاريخ الجماعة الفيثاغورية في الإسكندرية على امتداد ألف سنة. والفيثاغورية، كما هو معروف، جماعةٌ فلسفيةٌ ذات طابع صوفي رياضي، أسَّسها الفيلسوف الرياضي العظيم فيثاغورس (ولد في مدينة ساموس سنة ٥٧٢ قبل الميلاد، وتوفي في مدينة بونتيوم سنة ٤٩٧ ق.م، وله من العمر ٧٥ سنة) ودارسو الفلسفة كلما تحدَّثوا عن فيثاغورس والجماعة الفيثاغورية، استخدموا

(١) في رواية محمود حنفي، يضيق بطلا الرواية بتكاليف الحياة فيندفعان، بسيارة، داخل البحر.. وفي رواية محمد جبريل يضيق البطل بالحصار المخابراتي، فلا يجد أمامه سبيلًا إلا التوغل في البحر حتى يختفي فيه.

(٢) أميلُ إلى القول بأن داريل في «رباعية الإسكندرية» لم يصوِّر المكان في حيث هو، وإنما صوَّر انعكاس المكان على مرآة ذاته (الأجنبية) عن الإسكندرية.

كلمة «غموض» إذ إن غلالةً من الغموض أحاطت دومًا بفيثاغورس وجماعته على امتداد تاريخها الطويل، وما تزال الأسئلة الخاصة بالفيثاغورية بحاجة إلى إجابات شافية.. ولعل أول (كتاب) في التاريخ عن هذه الجماعة ومؤسِّسها، هو ما دوَّنه «هيباسوس» تحت عنوان: المذهب السري! وهو كتاب في ثلاثة أجزاء، كتبه مؤلفه تحت سلطان الحاجة إلى المال، واشتراه منه «ديون» حاكم سيراقوصة، وكان فيثاغورس آنذاك حيًا.. وقد أودع هذا الفيثاغوري «هيباسوس» في كتابه بعض المعلومات الرياضية والفلسفية عن الفيثاغورية، فعاقبته الجماعة بالطرد. وفيما عدا هذا الكتاب ـ وهو مفقود ـ فكل ما لدينا عن الفيثاغورية، هي محض شذرات وردت في كتب المؤرخين والفلاسفة، أمثال ديوجين اللايرثي، وفورفوريوس، ويامبليخوس، وهيرودوت، بالإضافة إلى أفلاطون الذي طوَّر الفلسفة الفيثاغورية، وصاغها في مذهبٍ متكامل، كُتب له الذيوع.

للفيثاغورية، إذن، تاريخٌ طويل.. غامضٌ، تُحيطه الأساطير.. ذو جاذبية خاصة.. مليءٌ بوقائع الاضطهاد.. دراميٌّ. ولهذا كله، فقد كانت الفيثاغورية مادةً مناسبة لهذا العمل الأدبي الفريد الذي استفاد فيه آلان نادو من جميع المعلومات التاريخية عن هذه الجماعة ومؤسِّسها، ليصوغ رائعته الروائية التي قدَّمت ـ إلى جانب عالمها الروائي الخاص ـ كَمًّا من المعلومات التاريخية التي قلَّما تتوفَّر في الكثير من (المراجع) بعدما انصهرت هذه المعلومات في بوتقة السرد الروائي، عبر عمليات إبداعية لافتة، تمَّ عَبْرَها تشكيل المعلومة التاريخية تشكيلًا فنيًّا، كما

تَمَّ ملء الفراغ بإنطاق المراحل التاريخية الصامتة، بعد الاستفادة من تضارب الروايات التاريخية ـ والأسطورية ـ حول هذه المدرسة.

ولما كان **الصفر** هو السر الأعظم الذي خفي على فيثاغورس والفيثاغوريين، إلى أن أعلنه لهم العرب بعد ألف سنة من وفاة فيثاغورس، فقد كان النسق الرياضي للفيثاغورية، وبالتالي عقيدتهم الفلسفية والدينية، في حالة قلقٍ دائم وتوترٍ معرفي وإيماني.. وقد استفاد آلان نادو من هذا القلق والتوتر، استفادةً كبيرة، تجلت ابتداءً من عنوان الرواية: عبدة الصفر/ حفريات الصفر!

تبدأ الرواية بالفقرة الآتية التي أوردها الراوي، تحت عنوان (مقدمة) فقال: **قضيتُ مدّة من عمري في الإسكندرية محاضرًا في جامعتها.. وهناك تعرّفترا على الدكتور «وسيم» ونَشَأَتْ بيننا صداقة توطدت مع الأيام، كان رجلًا دمث الأخلاق.. وكان مولعًا بالثقافة الفرنسية، إذ درس في جامعة باريس، وقدَّم رسالة دكتوراه عن تيوفيل جوتيبه وعلاقاته الوجدانية بمصر، وكان يقطن في ضاحية قريبة، وطالما حدثني عن مشروع توسيع الفيلا القديمة التي ورثها، وعن فكرة تراوده لتأهيل قَبْوها للسكن.**

وتنتهي (المقدمة) بملحوظة.. فبعد أن نعرف أثناء تلك المقدمة أن صديق الراوي اكتشف في قبو الفيّلا ـ وهي تقع فيما يبدو بمنطقة العجمي ـ أثرياتٍ قديمةً تتمثل في غرف متداخلة، مُزَيَّنَة برسوم لشخص طويل القامة يرتدي حُلَّةً بيضاء (سنعرف فيما بعد أنه

فيثاغورس) وعلى الجدران نقوشٌ، وعلى الأرض بقايا هياكل عظمية مشدوخة الجمجمة! وفي موضع خفي، سيكتشف الراوي في جَرَّةٍ ضخمة من الرخام، مجموعة وثائق كتبها ثيوقريتباس الأفامي آخر فيثاغوري في التاريخ (وهو بالطبع شخصية خيالية).. تأتي الملحوظة التي أنهى بها آلان نادو المقدمة، فتقول: توفي الدكتور وسيم، قبل أن نفرغ من تصنيف الوثائق، وكان قد استحلفني ألا أفصح عن مدخل المقبرة وموقعها. وَفَيْتُ بوعدي، بل آليت على نفسي مراعاة لشعور أرملته، أن أخفي كل الدلائل التي قد تكشف عن هويته (نسي الراوي أنه صرّح باسمه، ومكان عمله، وعنوان رسالته للدكتوراه، وفي كل هذا كشف لهوية الدكتور وسيم!) وما استخدمتُ صيغة الجمع (يقصد: صيغة المثنى) في المقدمة والصفحات التالية، إلا بدافع العادة والتزامًا بالعُرف المتبع، وإن كنت قد عاهدتُ الدكتور وسيم على ألا أكشف موقع المقبرة، فلا جرم في البوح بأنه بعد أن تعاون معي في بداية المشروع، لم يلبث أن تخلّى عنه، بل يؤسفني أن أقول إنه، حتى آخر لحظة من حياته، بذل قصارى جهده لعرقلة أعمالنا ومنع نشرها، وأعتقد أنه رفض الاستمرار في هذا المشروع عندما بدا له من خلال ترجمة النصوص (الوثائق) أنها تتضمَّن إدانة لأعمال القمع المنظمة التي مارسها النصارى بين القرنين الرابع والسابع ضد الفلاسفة الإغريق والوثنيين، وانتهت بإبادتهم والقضاء عليهم قضاءً مبرمًا.

وقد أوردنا هذه (الملحوظة) بنصِّها، لما تثيره لدينا من ملاحظات

لابد من الوقوف عندها قبل الدخول إلى عالم الرواية.. **نلاحظ**: أن الدكتور وسيم الذي يمثل الوجه المعاصر للإسكندرية، مات، قبل تصنيف الوثائق واستكشاف التاريخ المطمور للفيثاغورية، وهذا التصنيف والاستكشاف سوف يقوم به الـراوي وحده؛ بيد أنه سيتحدث بصيغة المثنى تجاوزًا، وكأنه من باب اللياقة، فحسب، أن يشير إلى صديقه الميت كمشارك له في المشروع الاستكشافي الذي صاغته الرواية! فهل ذلك ـ يا ترى ـ يتضمن الإشارة الخفية إلى غياب الوجود الإنساني المعاصر للإسكندريين، وبقاء التاريخ السكندري العالمي فحسب.. وهو البقاء الذي ينتظره (الغرب) متمثلًا في الراوي، حتى يأتي فيكشفه؟! **ونلاحظ**: أن الكيان الإنساني المعاصر للإسكندرية، متمثلًا في الدكتور وسيم، كيان غائب (بموت ممثله مضمحل (في شخص أرملته) حريص على إخفاء الحقائق التاريخية، مراعاةً للوازع الديني (عرقلة الأعمال ومنع نشرها)! فهل ذلك ـ يا ترى ـ إشارة أخرى، خفية، إلى طبيعة الشخصية الشرقية المعاصرة، وتفوق الشخصية الغربية عليها، على الأقل في الموضوعية العلمية. **ونلاحظ**: أن ابتداء الكشف الأثري ومفتتح العالم الروائي كان في الإسكندرية، في الأعوام التي قضاها الراوي أستاذًا في الجامعة (ولعل تلك إشارة إلى أستاذية الغرب المعاصر وتلمذة الشرق، لاسيما أن الأستاذ الشرقي المسمى «وسيم» حصل على الدكتوراه هو الآخر في الغرب، برسالة حول شخصية غربية لها علاقة وجدانية بمصر!).. أما بخصوص عملية الاستكشاف ذاتها، وبالتالي عملية السرد الروائي،

فقد تَمَّ ذلك بعد رحيل الراوي عن الإسكندرية! فهل ذلك ـ يا ترى ـ إشارة إلى أن «البدء» كان الإسكندرية، أما «الاستمرار» فهو في الغرب المعاصر؟.. على أيّ حال، هي محض ملاحظاتٍ وأسئلةٍ بريئة، كان لابد من تسجيلها قبل الدخول إلى عالم الرواية، كنوع من التنبيه إلى ضرورة الملاحظة الدقيقة للكثير مما يرد في الرواية، وكأنه حقيقة تاريخية، كأن نجد ـ مثلًا ـ إشارة إلى أن فيثاغورس دخل الهرم الأكبر وحده، أدخله الكهنة ليكتشف أسرار الرياضة، ولا أدري حقيقةً ما معنى دخوله وحده!! لقد دخل فيثاغورس الهرم الأكبر، كما روت بعض المصادر.. لكنه، بداهةً، لم يدخل وحده. فما كان فيثاغورس آنذاك إلا تلميذًا يونانيًا جاء من بلاده كي يتعلَّم أصول الرياضيات على يد أساتذته من الكهنة المصريين. ومن ذلك ـ أيضًا ـ تلك الإشارة إلى أن فيثاغورس تعلَّم «التوحيد» على يد اليهود أثناء رحلته من مصر إلى بلاد اليونان، وفي «بابل» على وجه التحديد! ولا أدري لماذا يتعرَّف فيثاغورس إلى مبدأ التوحيد من يهود أورشليم الذين التقى بهم في بابل، بالذات، مع أنه كان قد عاش قبل ذلك اثنى عشر عامًا في مصر، ومصر مهد التوحيد! عمومًا، فلا نريد أن نبدِّد الكلام عن (الرواية) في تلك الملاحظات التي قد لا يهتم بها اليوم أحدٌ.. وقد نتَّهمُ فيها بأننا نتهمُ الغرب بالتعصب؛ وحاشا لله!!

لجأ آلان نادو إلى تقنية مبتكرة في روايته، حين تابع السرد عبر خمس وعشرين وثيقة، وتشكِّل كل وثيقة منها فصلًا من فصول الرواية، قد يطول أو يقصر تبعًا لمادة الوثيقة.. وآخر الوثائق/ الفصول، لا يزيد في

مجمله على بضعة أسطر، وإن كان على درجة عظيمة من الأهمية بالنسبة للبناء الروائي ذاته، فهو على قصره؛ دال على الرحلة الطويلة التي قطعتها الفيثاغورية، بحثًا عن السر الرياضي الأعظم (الصفر).. يقول الراوي في آخر فصل من الرواية، تحت عنوان (الوثيقة رقم ٢٥):

رأينا أن نختم هذه المجموعة من المحفوظات، بعبارة عثرنا عليها منقوشة على شاهدة قبر مطروحة على الأرض وقت انصرافنا من المعبد (يقصد: الحجرات التي اكتشفها تحت قبو فيلَّا الدكتور وسيم)، إذ وجدنا فيها خلاصة وافية للحالة النفسية التي سيطرت على عبدة الصفر في سنواتهم الأخيرة:

هنا يرقد سيفوروس:

أفنى عمره يسعى وراء صورة الصفر،

عساه يجد في الذات أو في دائرة الدهر،

نقطة التفريغ تلك،

لكل واقع وحقيقة،

ولما السعيُ أعياه،

رأى في الموت بغياه

والوثائق التي ينظمها عقد الرواية، ليست جميعها مما اكتشفه الراوي في القبو (المعبد) فمن الوثائق ما هو في شكل رسائل متبادلة بين الراوي والمؤرخ الألماني المعاصر، عالم المصريات «فريدريش ستيللر

هاوزر» الذي يرسل للراوي خطابًا يجيب فيه عن بعض التساؤلات حول فيثاغورس والآلهة المصرية القديمة، فيكون هذا الخطاب هو الفصل الثالث من الرواية، الفصل الذي يحمل عنوان: الوثيقة رقم ٣[١].. وقد تتخذ وثيقةٌ أخرى شكل **التقرير السري** الذي بعث به أحد الجواسيس على الفيثاغورية، وقد نجد وثيقةً هي **رسالة علمية في حدود الصفر**، أو وثيقةً هي يوميات دَوَّنَها عالم آثار إيطالي أثناء تفقده لموقع أثري في صقلية (وتلك هي المرّة الوحيدة التي لم يكن المكان الروائي هو الإسكندرية).. وهكذا تتنوع «الوثائق»، فتُدخل الزمان والمكان في مركّب روائي أخّاذ، يكشف عن مسيرة الوعي الفيثاغوري المهدَّد بغياب «الصفر»، والمندهش لاكتشافه في مرحلة حاسمة تؤدي إلى انشطار الجماعة إلى فريقٍ رجعيٍّ يصر على إنكار الصفر. وفريقٍ يعبده.

وقد تعاملت الرواية مع **المكان** بحسب ما يليق به كأحد أبطال الحكاية الممتدة ألف عام، سواء عبر الوصف الدقيق للمنمنمات والرسوم الجدارية، ذلك الوصف الموحي بأعمق الأفكار؛ أم من أثناء التعبير عن المآل بذكر المكان، كأن نجد متأخري الجماعة يسكنون السراديب، أم عبر تعميق اللحظة الروائية بتكثيف الحضور المكاني، كما هو الحال في مشهد العالم العربي الرياضي **عبد العال العَشّار**، الذي أعلن للفيثاغوريين في معبدهم الخفي تحت الأرض ـ بعد فتح الإسكندرية

(١) يقع الفصل في صفحتين (ص ٣٥: ٣٧) من الترجمة العربية الصادرة عن دار شرقيات في القاهرة سنة ١٩٩٣.

ـ حقيقةَ الصفر، وكيف أن رسوم جدار المعبد، وبهاء الأعداد، كادت تذهب بيقين الرجل المسلم، وترده إلى عقائد الفيثاغورية!

وفي الرواية نجد روائع المشاهد الكثير، منها مشهد دخول **فيثاغورس** إلى الهرم الأكبر، والمشهد المأساوي لقتل النصارى العالمة الفيلسوفة الرياضية **هيباثيا** ابنة الرياضي العظيم **ثيون**، وهي واقعة فعلية صاغتها الرواية بصورة مؤثرة في معرض حكايتها للفظائع التي ارتكبها المسيحيون في الإسكندرية ضد الإغريق من الفلاسفة والرياضيين (باعتبارهم وثنيين).. وفي المشهد نفسه نرى تخريب مكتبة الإسكندرية القديمة.

أما أروع مشاهد الرواية ـ عندي ـ فهو ذلك المشهد الوحيد الذي دار خارج الإسكندرية.. ففي صقلية، أصرَّ الفيثاغوريون على الوصول إلى جذر العدد ٢ دون معرفة بالصفر، ودون دور الصفر الحيوي في الحصول على هذا الجذر.. فإذا بهم يبنون برجًا في منطقة منخفضة بعيدة عن العمران، يتوسطه سلم لولبيٌّ، ثم بدأوا عملية إيجاد الجذر على حوائطه الداخلية، وكلما امتدت العمليات الحسابية ارتفعوا شيئًا فشيئًا داخل البرج يسجلونها.. وتفنى الأجيال، وتمتلئ الجدران بالأعداد اللامتناهية (لم يتمكن أي رياضي قديم من إيجاد هذا الجذر) ولم يبق سوى رياضيٌّ واحدٌ، وهو شيخٌ فيثاغوريٌّ أحناه الدهر، وصل بالعمليات إلى أعلى البرج، ثم:

وضع إزميله على طرف آخر حجارة البناء، لينقر العدد الأخير،

وكان لا يزال قادرًا على إتمام الحساب، راوده شعور غامض بأنه قد يكون أخطأ في مكان ما، وانتابه هلعٌ عظيم أمام لولب آلاف الأعداد الصاعدة نحوه، يكاد يغرق في دوامتها، ونضح جسدُه عرقًا باردًا، وأخذه دوارٌ عنيفٌ، لمجرد تصوره أنه ربما ارتكب خطأ أدى به إلى الفشل، وكان العلة الوحيدة لهزيمته. ودون أن يستوفي الرياضي العجوز حساب جذر ٢، أو يستطيع على حد تعبيره «استخراجه من بطن الإله».. يُقال إنه أرسل بصره إلى السماء في تلك الليلة، وخطر له أن يستمر في الصعود محمولًا على ذلك التراكم الهائل من الأعداد العقيمة الميتة الصمّاء، فيمدُّ خيطها عبر الفضاء ليربطها بأطراف المجرة، وهنا فقد العجوز لُبَّه، وهوى في عالم الجنون.. ويقال إنه أدرك أخيرًا في هذيانه ماهية تلك القوة اللامتناهية الخفية العديمة القرار، القائمة حاجزًا في وجهه، دون أن يتمكن من الإمساك بها. فهم أن ملكوتها فوق ملكوت الأعداد ذاتها، هي الصفر المتعذر المنال، القادر على وضع حَدٍّ لحسبته بطرح العدد الأخير من نفسه دون بقية، وفجأة، سطعت روحه بنور المعرفة، وأدرك أن الصفر المستتر وراء جمهرة الأعداد تحجبه الأبصار، هو وحده الإله الحق، منتهى جهوده ومحط آماله، مصدر كل الفناءات، وينبوع كل السعادات، فتأججت روحه شوقًا إلى الاتحاد به والفناء فيه، ولم يلبث أن لعن غرور بني البشر، وألقى بنفسه من الخلاء.

وبعد.. فقد قدَّم الإسكندريون من الأدباء أعمالًا جيدة (من) الإسكندرية، تعاملوا فيها مع «الفلسفة» على عدة أنحاء، ثم قدَّم آلان

نادو رواية أجود (عن) الإسكندرية، تعامل فيها مع تاريخ الفلسفة.. وأعتقد أنه ما تزال أمام مبدعي الإسكندرية، أو غير الإسكندرية، مادة خصبة لتشكيل أعمال روائية، تستمد أصولها من تاريخ الفلسفة في الإسكندرية، متمثلة ـ مثلا ـ في الأفلاطونية الجديدة، وفي فلاسفة الإسكندرية القدماء من أمثال: فيلون، أو أمونيوس ساكاس، أو أفلوطين.. بشرط توسيع قاعدة (المعرفة) بهذا التاريخ، كما فعل آلان نادو!

* * *

جدلية الوقت

مدخل لقراءة مسرحية غيلان الدمشقي

شهدت ساحتنا الإبداعية أثناء النصف الثاني من القرن العشرين عدةَ أعمالٍ تتكئ على التراث وتتواصل معه، وتعبِّر به عن مضامين معاصرة. وليس بالإمكان هنا سرد قائمة هذه الأعمال، بل هي تكاد تخرج عن الحصر، وإنما يمكن القول إنّ مجموع هذه الإبداعات في الشعر والقص والمسرح يشكل ظاهرة تستحق وقفة نقدية للتأمل والدراسة.

وقد جرت عادة (النُقَّاد) عند التعرض لواحد من هذه الأعمال ذات المتكأ التراثي، أنهم يعرضون أولًا للواقعة، أو للشخصية التراثية التي تَمَّ على يد المبدع استلهامها، معتمدين في ذلك على متون التاريخ وكتب الأخبار.. ثم ينظرون في شكل التوظيف المعاصر لهذه الواقعة أو الشخصية، وبيان عمليات الاستدعاء والتناص وتحوير الدلالة في العمل الذي بين أيديهم.

لكننا هنا سوف نطرح مدخلًا آخر لتناول مثل هذه الأعمال، عَبْرَ تلك القراءة لمسرحية مهدي بندق: **غيلان الدمشقي (أو: قدر الله)** باعتبارها أنموذجًا لظاهرة اتكاء الأدب المعاصر على التراث[1]. هذا

---

(١) صدرت المسرحية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة: المسرح العربي) سن ١٩٩٠ وفازت بجائزة الدولة التشجيعية سنة ١٩٩٣.. ولمؤلفها مجموعة أخرى من الأعمال

المدخل المقترح يقوم على مفهوم جدلية الوقت، وهو مفهومٌ مستمدٌ من الخبرة الفلسفية ومعجم الصوفية.. على النحو التالي:

الجدل؛ كمصطلح فلسفي، له معانٍ متعددة ودلالات تختلف من فيلسوف لآخر[١].. لكن ما نقصده منه بالذات هنا، هو هذا المعنى: الحركة الذهنية بين وقائع وأفكار مختلفة بينها (صلة معينة) يعمل العقل على اكتشافها، وإبراز الصورة المركبة من جملة الوقائع والأفكار، التي بدت أول الأمر متباعدة، لكن الحركة الجدلية بينها جمعتها في تصوُّرٍ مترابطٍ يعكس وعيًا كليًا بمجموع الأفكار والوقائع، ويسهم في تعميق الوعي الإدراكي لكل فكرةٍ وواقعةٍ على حدة.. لا يُشترط في الجدل هنا أن يكون بين فكرتين بينهما تناقض ـ كما هو الحال في الجدل الهيجلي ـ

الإبداعية ذات الاتكاء التراثي، مثل: الحلم الطروادي ١٩٦٦ ـ الملك لير ١٩٧٨ ـ السلطانة هند ١٩٨٥ ـ ليلة زفاف ألكترا ١٩٨٧ ـ امتحان أحمد بن حنبل ١٩٨٧.. وغير ذلك..

(١) معنى الجدل هو تقرير الخصم على ما يدعيه من حيث أقر، حقًا كان ذلك أو باطلاً، لأنه يزري على مذهبه ورأيه فيه (الحدود الفلسفية للخوارزمي ـ ضمن: المصطلح الفلسفي عند العرب، دراسة وتحقيق د. عبد الأمير الأعسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ص ٢٢٦) والقياس الجدلي هو ما كانت مادته من المسلمات والمشهورات (المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين للآمدي ـ ضمن المرجع السابق، ص ٣٤١).

.. وفي المعجم الفلسفي: الجدل Dialectic طريقة في المناقشة والاستدلال، وقد أخذ المصطلح معاني متعددة في المدارس الفلسفية المختلفة (أ) عند سقراط: مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب (ب) عند أفلاطون: منهج في التحليل المنطقي يقوم على قسمة الأشياء إلى أجناس وأنواع، حيث يصبح علم المبادئ الأولى والحقائق الأزلية (جـ) عند أرسطو ومناطقة المسلمين: قياسٌ مؤلف من مشهورات (د) عند كانط: منطق ظاهري في سفسطة المصادرة على المطلوب وخداع الحواس (هـ) عند هيجل: انتقال الذهن من قضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنهما، ثم متابعة ذلك حتى نصل إلى المطلق.

وإنما الشرط أن تكون هناك علاقة ما، قد تكون تناقضًا، أو تداخلًا، أو تضادًا، أو تماثلًا.. أو غير ذلك من علاقات. كما لا يشترط أن تكون الحركة الجدلية للذهن انتقالًا بين قضيتين، وإنما يمكن الانتقال بين عدة قضايا وأفكار ووقائع، ما دامت هناك علاقةٌ بينها. ولا تهدف الحركة الجدلية إلى الوصول إلى تلك الفكرة الغامضة المسماة (المطلق) وإنما غايتها تركيب الصورة الارتباطية التي تستجمع الشتات وتسهم في فهم الجزئيات على نحو أفضل.. ذلك هو مقصودنا من لفظة الجدل.

أما **الوقت**، فهو مصطلحٌ صوفي ذو أهمية خاصة، ولذا بدأ به القُشيري تعريفاته لألفاظ الصوفية الاصطلاحية: قال: **هو حادثٌ متوهَّمٌ، فالوقتُ ما أنت فيه بين الزمانين، الماضي والمستقبل، والكيِّسُ مَنْ كان بحُكم وقته، إن كان وقته الصحو فقيامه بالشريعة، وإن كان وقته المحو فالغالب عليه أحكام الحقيقة**[١].. وفي اصطلاحات الصوفية للقاشاني: **الوقت ما حضرك في الحال، فإن كان من تصريف الحق، فعليك الرضا والاستسلام حتى تكون بحكم الوقت، فلا يخطر ببالك غيره، وإن كان مما يتعلق بكسبك، فالْزَمْ ما أَهَمَّكَ فيه، لا تعلُّق لك بالماضي والمستقبل.. ولهذا قيل: الصوفي ابن الوقت! والوقت الدائم هو الآنُ الدائم**[٢]. وهكذا فإن مصطلح الوقت هنا، يعني:

---

(١) القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق/ علي عبد الحميد بلطجي (دار الجيل - بيروت ١٩٩٠) ص ٥٥، ٥٦.

(٢) القاشاني: اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. كمال جعفر (الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨١) ص ٥٣، ٥٤.

تصور «متوهَّم» أي مفترض، للزمن، باعتباره حالة واحدة، سكونية، من حيث عريها عن التتابع، ليس فيها إلا آنٌ واحدٌ هو (الوقت).

.. وعلى ما سبق، فجدلية الوقت هي تلك الحركة الذهنية السابق تعريفها، داخل نطاق تلك المساحة الزمنية المشار إليها بالوقت.

وأهمية هذا (المدخل) الذي نطرحه، تبرز من طبيعة عملية استلهام التراث ذاتها، فالمبدع المعاصر يعود بطاقته الإبداعية إلى تاريخ سابق ليوظِّف واقعةً ما، وينطلق في ذلك من شعورٍ ضمنيٍّ بالتوحد مع هذه الواقعة؛ فيندمج في العمل طرفا الماضي والحاضر.. والمفروض في العمل الأدبي أنه موجَّه إلى ذلك المُتَلَقِّي الذي سيقوم في المستقبل بقراءة مولدِّة للدلالات، وبالتالي يكون الماضي متمثلًا في (التراث) والحاضر متمثلًا في (العمل الإبداعي) والمستقبل متمثلًا في (المتَلقِّي) قد اندمجوا جميعًا في نطاق زمني واحد هو الوقت ـ بالمعنى المُشار إليه آنفًا ـ ولنضرب على ذلك مثلًا من قصيدة لمهدي بندق:

لم أضع مصحفًا فوق رُمحي الدمشقيِّ قَطْ

غير أن الزمان اللئيم

سار بي ليسار الشطَطْ

الذي دار ثم بشحم اليمين اختلَطْ

وأنا قد تبينتُ في محنتي

أن شَرَّ الوجود الوسَطْ

هذه القطعة الشعرية، من مطلع قصيدة عماد الدين النسيمي المنشورة في ديوان مهدي بندق الأخير[1]، والقصيدة كلها على لسان النسيمي.. فلننظر في الوقت الذي يجمع، في الأبيات، بين أطراف: واقعة حرب علي بن أبي طالب ومعاوية في القرن الأول الهجري، حيث رُفعت المصاحف على أسِنَّةِ رماح الأمويين الدمشقية.. واقعة مثل الشاعر النسيمي في القرن التاسع الهجري.. الوقائع المُعَاينة في أرض التقلبات السياسية إبان العقود الأخيرة من القرن العشرين (الميلادي) حيث يعيش مهدي بندق.. هذه الأزمنة تندمج هنا في وقتٍ واحدٍ هو حالُ القصيد. وهذا الحال يطرح إمكانية الحركة الجدلية داخل إطار هذا الوقت؛ فمن براءة علي بن أبي طالب وانخداعه بالمصاحف الدمشقية، إلى براءة النسيمي الذي قتل وسُلخ جلده وصُلب مسلوخًا، إلى براءة مهدي بندق الذي تَخَبَّطَ بين الاتجاهات السياسية المعاصرة.. لتكون الصورة المركبة من الجمع بين تلك الوقائع، هي صورة البريء المنخدع بالسياسة وأحوالها. صورة: علي بن أبي طالب ـ النسيمي ـ مهدي بندق.. ثم يُضاف بعد ذلك، القارئ الذي يتوحَّد مع القطعة الشعرية في الحال أو الوقت نفسه. كما يمكن عبر الحركة الجدلية ذاتها تكوين صورة مركبة أخرى هي صورة الضحية، فالإمام عليّ بن أبي طالب ضحية معاوية، والنسيمي ضحية قهر السلطان، ومهدي بندق ضحية المذاهب السياسة المعاصرة.. وسرعان ما تلف صورة (الضحية) المتلقِّي الذي توحَّد مع القطعة الشعرية (في نفس الحال

---

(١) مهدي بندق: حصان على صهوة رجل (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤) ص ٨٥.

أو: الوقت).. وثمة صورةٌ أخرى، أعني صورة الإنسان حَسَن النية التي تنطبق هنا على كُلٍّ من: الإمام عليّ، والنسيمي، ومهدي بندق؛ ثم تضم القارئ المتوحِّد.. وعلى هذا النحو تتراكب الصور لتعطي: الإنسان حسن النية الذي يذهب ضحيةً بريئةً للخديعة السياسية. فتكون هذه الصورة النهائية التركيب، هي نتاج جدلية الوقت في تلك القطعة الشعرية.. وذلك هو مدخلنا لقراءة الأدب (المتواصل) مع التراث، سواءً أكان ذلك شعرًا، أَمْ قصًا ورواية، أَمْ مسرحًا.

فماذا لو كان المدخل المدرسي الذي اعتاده النُّقَّاد، أعني طريقتهم في العرض التاريخي ثم النظر في توظيف التراث؟! هذا يعني أولًا: استعراض واقعة حرب عليّ بن أبي طالب ومعاوية، ثم البحث عن شخصية النسيمي في كتب التاريخ.. ثم النظر في معالجة مهدي بندق الشعرية لهذا التراث. وها هنا مخاطر؛ أولها أن هذا المدخل النقدي يفصم بين ما اتصل في القصيدة، فيرى كل واقعة في سياقها الزمني الخاص، دون الانتباه إلى دلالة الجمع بين الأزمنة في إطار (الوقت).. وثانيها، أن هذا المدخل يفصل بين المبدع وبين الحالة التي جعلها موضوعًا لإبداعه، ومن ثَمَّ تغيب عملية التوحُّد التي أرادها المبدع لنفسه، بل أراد جَرَّ المتلقي نحوها.. وثالثها، الوقوع في تناقض الرؤى التاريخية وتضارب أقوال المؤرخين حول الوقائع المتضمنة في (وقت) القصيدة، مما يمكن معه النظر إلى الإمام عَلِيٍّ أنه لم يكن ذا حنكة سياسية، والنظر إلى النسيمي على أنه كان يستحق القتل، وهكذا، وهذا قد يُقبل في مجال البحث التاريخي العام، لكنه يخرج تمامًا عن استكناه المراد من القطعة

الشعرية.. والخطر الأخير، أن هذا المدخل قد يجد نفسه في عماءٍ تام إذا لم يقع على (المستند التاريخي) الذي يبدأ به النظر في عملية توظيف التراث، ففي حالة «النسيمي» مثلًا، هناك سكوتٌ تاريخيٌّ تام وسكونٌ مطلق بصدد واقعته، مما يحجب صورة النسيمي التاريخية، وبالتالي تصاب العملية النقدية التقليدية بالعجز، فيجنح النقاد لتجاهل الأمر برمته، ما دام المستند التاريخي مفقودًا.. إذ لا توجد عن النسيمي أخبارٌ مؤكدة في المصادر والمتون، ولقد أمضيتُ الليالي في تتبُّع كتب السير والأخبار، فلم أقع إلَّا على إشارة واحدة ـ محدَّدة ـ وردت عند ابن العماد الحنبلي وهو يؤرِّخ لسنة ٨٢٠ هجرية؛ قال: **فيها قُتل الشيخ نسيم الدين التبريزي نزيل حلب، وهو شيخ الحروفية، سكن حلب وكثر أتباعه ونشأت بدعته وشاعت، فآل أمره إلى أن أمر السلطان بقتله؛ فضُربت عنقه وسُلخ جلده وصُلب. انتهى**[١]. وأشهر مؤرخي القرن التاسع، السخاوي، وأستاذه العسقلاني، لم يوردا كلمة واحدة عن هذه الواقعة[٢]. وأغلب الظن أن مهدي بندق التقط النسيمي من مرجع حديث غير معتمد، وهذا غير مقبول عند المؤرخين ونقاد التاريخ، لكن المقبول في الأدب: أن ينفعل مهدي بندق بعبارة **ضُربت عنقه وسُلخ جلده وصُلب**، لاسيما إن كان المضروب عنقه، المسلوخ، المصلوب؛ شاعرًا راح ضحية موقف فكري هو الحروفية (المذهب القائل بأن الحروف أسرار!) فهنا يجوز للشاعر أن

---

(١) ابن العماد: شذرات الذهب في أخبار مَنْ ذهب (الطبعة المزورة: دار الآفاق الجديد، بيروت، دون تاريخ) ٧/ ١٤٤.

(٢) راجع: السخاوي: الضوء اللامع بأهل القرن التاسع ـ العسقلاني: ذيل الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة (والذيل يؤرخ لأهل القرن التاسع).

يراه بريئًا وضحيةً مخدوعة، فيتوحّد معه في وقت يضمهما مع واقعة رفع المصاحف على أسنة الرماح في حرب عليّ ومعاوية التي جرت قبلهما بقرون. ولا عبرة آنذاك بسكوت المصادر التاريخية عن النسيمي، بل ولا عبرة بأن اسمه الحقيقي **نسيم الدين عليّ التبريزي** - وليس عماد الدين النسيمي[١] - ولا عبرة أيضًا بتفاصيل الواقعة التاريخية، والسؤال عمّ إذا كان النسيمي يستحق القتل أم لا.. العبرة، في النص الشعري، كائنةٌ بالفجيعة على: **إنسان حسن النية ذهب ضحية بريئة للخديعة السياسية.** تلك هي **الصورة المركبة** للنسيمي في قصيدة مهدي بندق، ثم لتكن بعد ذلك أيّ حقائق تاريخية، فليس هذا موضعها.

وما قلناه لا ينطبق على قصيدة (عماد الدين النسيمي) لمهدي بندق، فحسب، وإنما ينسحب أيضًا على **مأساة الحلاج** لصلاح عبد الصبور، فالحلاج هنا غيره هناك.. وابن الفارض والسهروردي في **لا تسقني وحدي** لسعد مكاوي، غير ما هما عليه في التاريخ.. وابن عربي في **تجليات الغيطاني**، غير ابن عربي التاريخي.. وهكذا في سائر الأعمال «التراثية» في الأدب المعاصر؛ فتأملْ وتدبّرْ.

* * *

بعد هذا (التلميح) إلى مفهوم جدلية الوقت، ننظر في مسرحية

---

(١) عُرف النسيمي بعماد الدين ونسيم الدين، والثانية هي الأشهر. كما عرف بالنسيمي والتبريزي، والثانية هي الأشهر.. ولذلك ذكره ابن العماد باسم: نسيم الدين التبريزي! ويبدو أن مهدي بندق اعتمد على كتاب صغير عنوانه «عماد الدين النسيمي» لباحث إيراني غير معروف، وليس في الكتاب هوامش أو إحالات مرجعية.

غَيْلَان الدِّمَشْقِي على ضوء هذا المفهوم، وندخل إليها من ذلك المدخل الذي اقترحناه.. علمًا بأن (الوقت) هنا سيجمع بين بدايات القرن الثاني الهجري، حيث عاش غَيْلان وقُتل. ونهايات القرن العشرين الميلادي، حيث يعيش مهدي بندق ونعيش نفس (الحالة نفسها).. ذلك هو الزمن (النقدي) أو زمن القراءة؛ أما الزمن (الفني) أو زمن المسرحية، فهو الربع الأول من القرن الثاني الهجري، حيث عاشت شخصيات المسرحية: **هشام** بن عبد الملك الخليفة الأموي المتولي الخلافة بعد وفاة عمر بن عبد العزيز سنة ١٠٥ هجرية، **الوليد** بن يزيد بن عبد الملك ولي عهد هشام والخليفة من بعده، **غيلان** بن مسلم الدمشقي من أوائل القائلين بالقدرية، أو نفى الجبر عن أفعال العباد، **الأوزاعي** الفقيه المشهور، **رجاء** بن حيوة أحد كبار الكتاب في ديوان الأمويين، **صالح** الدمشقي أحد أصحاب غيلان.. وهؤلاء جميعًا شخصيات تاريخية فعلية، ومعهم شخصيات خيالية فنية: **جليلة** زوجة هشام بن عبد الملك، **فاطمة** بن أسد بن ربيع خطيبة صالح الدمشقي. وهناك شخصية لها (حضور) في المسرحية، وإن لم يكن لها نصيب من أي الحوار، وذلك هو، بحسب يعرِّفنا به مهدي بندق في بدء المسرحية: الأمير **يزيد** الملقب بالناقص لعرجه[١].. وهو تعريف قاصرٌ خاطئ! فيزيد الناقص هو: **يزيد** بن الوليد بن عبد الملك بن مروان، انتزع الخلافة من الوليد بن يزيد بعد أن قتله وَمثَّل به سنة ١٢٦ هجرية. ولم يلقَّب بالناقص لعرجه، ولم يكن يحمل هذا اللقب

---

(١) مهدي بندق: غيلان الدمشقي، ص ٦.

عندما كان أميرًا! وإنما لَقَّبُوهُ بذلك بعد أن صار خليفة، لأنه أنقص عطاء الجند عما كان مقررًا لهم[١]، ولأن آخر خلفاء الأمويين مروان بن محمد كان يسبُّه ويسميه: الناقص بن الوليد، فسمَّاه الناسُ الناقص[٢].

ومسرح الأحداث هو دمشق، حيث يعود غَيْلان الدمشقي إلى مناظرة العلماء، ونصرة مذهب القدر الداعي إلى الحرية، فيعتقله الأمويون ويقتلونه مع صاحبه صالح، بعد أن كان الكل قد تآمروا عليهما: الخليفةُ هشام، وليُّ عهد الوليد، وزوجةُ هشام جليلة، الأوزاعي، رجاءُ بن حيوة، فاطمة.. إلخ.

والآن لندخل مدخلنا إلى العمل المسرحي، عبر هذه البوابات:

أولًا: القول في قتامة الوقت:

تعد مسرحية مهدي بندق من أشد الأعمال المسرحية المعاصرة قتامة، وهي في ذلك تنسَجم مع أعماله المسرحية الأخرى؛ كالسلطانة هند، وغيط العنب ١٨٨٢[٣].. وهاك بيان القتامة:

تبدأ المسرحية بالظلام والرعد والبرد القارس.. وتنتهي بالقتل والعَرَج! وما بين البدء والنهاية تتوالى المشاهد والفصول على النحو

(١) الذهبي: سير أعلام النبلاء (مؤسسة الرسالة، بيروت) ٥/ ٣٧٥.

(٢) الطبري: تاريخ الأمم والملوك (دار الكتب العلمية، بيروت) ٤/ ٢٣٧.

(٣) حين مُثلت هذه المسرحية (غيط العنب ١٨٨٢) على مسرح سيد درويش بالإسكندرية لأول مرة سنة ١٩٨٢، قال النقاد والجمهور: هذا هو عرس الدم المصري! (من كلمة الغلاف الأخير لطبعة المسرحية الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإبداع العربي ١٩٨٥).

التالي: الفصل الأول من مشهدين، يبدأ الأول بما يلي: **دمشق عام ١٠٦ هجرية، الجانب الأيسر من المسرح مظلم تمامًا.. عاصفة شديدة بالخارج، فيُرى البرق يومض عَبْرَ النوافذ، ويُسمع هزيم الرعيد بين الحين والحين.** وينتهي المشهد بما يلي: **ينفجر الرعد وتسود الظلمة المكان فجأة** (لاحظ هنا أنه جاء بكلمة الظلمة قبل المكان!) والمشهد الثاني يبدأ بالآتي: **الجانب الأيمن مظلم..** وينتهي بأن: **يتحرك غيلان وصالح، وعلى الجانب الآخر يتحرك الشبح** (سنعود للكلام عن هذا الشبح بعد قليل).

والفصل الثاني يبدأ مشهده الأول **بحريق دار الاستشفاء، ومن النوافذ يُرى الأفق مشبعًا بلون أحمر قانٍ مختلطًا بالدخان..** وينتهي المشهد بقول جليلة لرفيق غيلان، صالح: **اسمك (صالح) للموت.. ثم إظلام!** أما المشهد الثاني، فينتهي بعد حوار بين فاطمة وأبيها إلى: **يخرج مسرعًا، فتحاول هي أن تجذبه إليها، لكن لا تنجح، ومن ثَمَّ تسقط على الأرض باكية، بينما يُسمع صوت الكلب الباكي في الخارج.**

والفصل الثالث فيه ما فيه من اعتقال غيلان وصاحبه، وسعي الخليفة هشام لتهديد غيلان بتسليم صاحبه **صالح** إلى حارسٍ شاذٍ معتوه ليغتصبه، فيرضخ غيلان لمطلب هشام بالتوقيع على صَكٍّ المناداة عن القول بالحرية، فيعود صالح إلى الزنزانة ليكسر أصابع غيلان، بناء على طلب غيلان نفسه، كيلا يتمكن من التوقيع.. ثم يأمر هشام بقطع أيديهما وأرجلهما، فيموت صالح، ثم يأمر الخليفة بقطع لسان غيلان وهو مصلوب، فيموت.. وتنتهي المسرحية

بعبارة: ويُرى يزيد الشاب الملقَّب بالناقص يسير بين الناس بعيدًا عن القصر (ستار الختام).

ما الذي يريده مهدي بندق من كل هذه القتامة؟ قد يقال: إن المبدع يلجأ إلى استدعاء التراث لكي يقوم بعملية إسقاط على الحاضر.. وقد نقول: إن مهدي بندق يغوص في التاريخ لكي يفعل العكس، أعني أن يجعل اللحظة الماضية، بتفصيلاتها الدقيقة، هي التي تستدعي الحاضر؛ فتسقط عليه همومها. لكن القول الفصل، هو أن مهدي بندق يجمع هنا بين الحاضر والزمن الماضي، في إطار (الوقت) فمن زمن الأمويين يستقي الأحداث، ومن الزمن الحاضر يُضفي القتامة؛ فيكون في النهاية ذلك المزيج الذي هو (مسرحية غيلان الدمشقي) ففيها أحداث الماضي وقتامة الحاضر، وفيها قتامة الماضي وأحداث الحاضر.. ولا عبرة آنذاك بالحقيقة الموضوعية، ولا بتطور التاريخ. فالحقيقة الموضوعية أن غيلان اتُّهِمَ عند الخليفة هشام لا بكونه قدريًا مناديًا بحرية الإنسان، ولكن بكونه رجلًا حقودًا يتشفىَّ! إذ أن (القدرية) كان غيلان قد تاب عنها على يد الخليفة عمر بن عبد العزيز قبل تَوَلِّي هشامُ الخلافةَ بسنوات، وقد روت متون التاريخ أن غيلان احتج أمام الخليفة عمر بن عبد العزيز على صحة القدر بالآية: ﴿هَلْ أَتَىٰ عَلَى ٱلْإِنسَٰنِ حِينٌ مِّنَ ٱلدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْـًٔا مَّذْكُورًا ① إِنَّا خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَٰهُ سَمِيعًۢا بَصِيرًا ② إِنَّا هَدَيْنَٰهُ ٱلسَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا﴾ وهي آيات تدل على الحرية الإنسانية، إلا أن الخليفة عمر بن عبد العزيز أمره بإكمال التلاوة، فقرأ غيلان

إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَٰذِهِۦ تَذْكِرَةٌ فَمَن شَآءَ ٱتَّخَذَ إِلَىٰ رَبِّهِۦ سَبِيلًا ﴿٢٩﴾ وَمَا تَشَآءُونَ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ﴾ وهي آيات تدل على الجبرية.. وهكذا استتاب عمرُ غيلانًا. وقصة اللقاء بينهما أوردها الملطي في التنبية، وابن نباته في سرح العيون، والمسعودي في مروج الذهب.. وبعد الاستتابة ولَّاه عمر ديوان المظالم وبيع الخزائن. فوقف غَيْلان ينادي على متاع الأمويين قائلًا: **تعالوا إلى متاع الخونة، تعالوا إلى متاع الظلمة، تعالوا إلى متاع من خلف رسول الله ﷺ في أمته بغير سُنته وسيرته!** فمر به هشام بن عبد الملك وقال: **أرى هذا يعيبني ويعيب آبائي، والله إن ظفرت به لأقطعن يديه ورجليه!** فلما تولى هشام الخلافة، خرج غيلان وصاحبه صالح إلى أرمينية، فأرسل هشام في طلبهما، فجيء بهما، فحبسهما أيامًا ثم أخرجهما وقطع أيديهما وأرجلهما.. فأقبل غيلان على الناس وقال: **قاتلهم الله، كم من حق أماتوه! وكم من باطل قد أحيوه! وكم من ذليل في دين الله أعزوه! وكم من عزيز في دين الله أذلوه!** فقيل لهشام: قطعت يدي غيلان ورجليه، وأطلقت لسانه، إنه قد أبكى الناس ونبههم إلى ما كانوا عنه غافلين؛ فأرسل هشام إليه من قطع لسانه، فمات رحمه الله[١] ومن الحقائق الموضوعية أيضًا، أن هشامًا كان يكره العنف والقتل؛ بل كان حكيمًا في خلافته التي امتدت عشرين سنة.. وأن غيلان كان يقول بالإرجاء، وهو مذهب

---

(١) ابن المرتضى: المنية والأمل، من كلام القاضي عبد الجبار.. نشره علي سامي النشار وعصام الدين محمد، بعنوان: فرق وطبقات المعتزلة (دار المطبوعات الجامعية ـ الإسكندرية ١٩٧٢) ص ٤٠.

يرجئ الحكم على أفعال العباد إلى يوم القيامة، وهو بالتالي أقرب إلى الجبرية منه إلى القدرية.. وغير ذلك الكثير من الحقائق الموضوعية التي أسقطها مهدي بندق كي يصل بالوقت إلى حالة معينة من التوحُّد، تجعل قارئ المسرحية ومشاهدها في حالةٍ مسرحيةٍ يتوحَّد فيها مع (التاريخ) الذي أراده مهدي بندق، فيرى (الواقع) على نحو ما يريده المؤلف من قتامةٍ وقهرٍ سياسيٍّ للفكر.. ولأن مهدي بندق يريد أن يعمِّق حالة التوحُّد، ويدمج لحظةَ الحاضر بلحظةٍ ماضية: تعمّدَ عدم الإشارة إلى السياق التاريخي.. فلم يذكر أن يزيد بن الوليد بعد توليه الخلافة سوف يقرِّب أصحاب غيلان وأتباعه الباقين[1].. وأن المعتزلة بعد ذلك سوف يضعون غيلانًا في طبقاتهم، وأن الفكر المعاصر ليس كله مضطهدًا! فالغرض الفني هنا يقتضي فقط دمج لحظة قتل هشام لغيلان، بلحظة قتل السياسة المعاصرة للآراء الحرة، ليكون الوقت الذي فيه: يتوحَّد غيلان مع مهدي بندق مع المتلقي للعمل الفني، ليظلهم جميعًا ستار الكآبة والقتامة.. وذلك ما نجح فيه مهدي بندق على المستوى الإبداعي.

ومن هذه الصيغة التي يطرحها مهدي بندق، ومن هذه القتامة للوقت؛ نخرج إلى القول إنّ هذه المسرحية ـ بل بقية إبداعات مهدي

(١) ذكر الطبري أن يزيد بن الوليد: قيل إنه كان قدريًا (تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٢٧٢) وهو ما يؤكده الذهبي بقوله: عن محمد بن عبد الله بن عبد الحكم، سمعت الشافعي يقول: لما وُلِّيَ يزيد بن عبد الوليد، دعا الناس إلى القدر وحملهم عليه، وقرَّب غيلان، أو قال: أصحاب غيلان، قلت: كان غيلان قد صلبه هشام قبل هذا الوقت بمدة (سير أعلام النبلاء ٥/ ٣٧٦).

بندق ـ لا تهدف إلى تقديم الفن الذي يهدف إلى الإمتاع والمؤانسة، وإنما يأتي في إطار التبصرة وتثوير الواقع.. فمثل هذا العمل لا يعنى بالجميل من الفن، قَدْرَ عنايته بالجليل منه؛ ولا يعنى بالتاريخ، إلا بقدر ما يُعينه على رؤية الواقع والثورة لتغييره. ومع ذلك، ففي المسرحية شيءٌ من الفن الجميل، وشيءٌ من التاريخ.. لكنهما بالكم والمقدار اللذين لا يصرفان النظر عن الجليل وعن الرغبة العميقة في الخروج من قتامة اللحظة، الماضية/ الحاضرة، التي ارتهنت قتامتها بنمط السلطة السياسية القائمة.. كما سيأتي بيانه.

ثانيًا: القول في السلطة:

السلطة هي الشاغل الأكبر لمسرحية مهدي بندق، فعلى الرغم من أنه جعل من (غيلان) المفكر القدري عنوانًا لمسرحيته، إلا أن الشخصية التي كان لها أكبر مساحة من (الحضور) هي شخصية الخليفة هشام بن عبد الملك ممثل السلطة السياسية، تليها شخصية الوليد بن يزيد، ولي العهد الذي بدأ به مهدي بندق التعريف بشخصيات المسرحية، بينما تأخر التعريف بغيلان إلى الرقم السادس في ترتيب الشخصيات التي يعرِّفنا بها قبل بدء المسرحية.

وحضوُر هشامٍ طاغٍ ممتدٌّ بطول المسرحية، ففي النصف الأول منها ظل هناك هذا (الشبح) الذي يتحرك في الجانب المظلم من المشاهد، فيتصنَّت على الجميع، بمن فيهم زوجته وولي عهده الوليد.. ثم نعرف في النصف الثاني من المسرحية أنه كان الخليفة هشام، وفي المشهد الأخير

ـ عقب موت غيلان ـ تنتهي المسرحية دفعةً واحدة، تسطع إضاءة قوية على الجانب الأيمن، حيث يجلس هشام على العرش مرددًا: يا ويلتي من ذلك المظلوم يوم القيامة.

وانشغال مهدي بندق بقضية السلطة السياسية، ينعكس أيضًا في انشغال معظم شخصيات المسرحية بهشام، فنراه حاضرًا في حوار الوليد وجليلة، وحوار غيلان وصالح، بشكل دائم يظهر منه أنهم لم يتبينوا بعد، الصورة الحقيقية لهشام الذي هم فيه مختلفون، حتى يفصح هو عن نفسه ـ أو يفصح عن حقيقة السلطة ـ في نهاية الفصل الثاني قائلًا:

الحاكمُ حقًا مَنْ لا يعرف حبًا لامرأة أو رجلٍ أو طفل
الحبُّ الأوحد عند الحاكم حبُّ السُّلطة

الحاكمُ مثل عُقابٍ يجعل مسكنه فوق أعالي الطود
لا تأخذه سِنَةٌ أو نوم

حتى الخلوة لا تمنعه أن يتسمّع زحف الثعبان الأرقط
وفحيح الحية..

إن الحاكم مهما تكن الأيدي مطلقةٌ منه
لا يملك إعدام الناس بلا تبرير مقنع

إني مثل الجد «معاوية» الداهية الأعظم

لا أقطع بين الناس وبيني شعرة

فإذا شدُّوها أرخيتُ

وإن أرخوا، جدلت أنا منها حبلًا مثل الصُّلب

أشنق فيه الأعناق الخطرة

.. حتى لو كسب عدوى موقعةً، فأنا المنتصر

بخاتمة الأمر

وجهي هذا يحمل أقنعةً لا حصر لها

.. وأنا من؟!

إني يا سيدتي تجسيدٌ للأهداف العليا

تلك هي صورة السلطة التي يجسِّدها هشام في المسرحية، أو بالأحرى: الصورة التي أراد له مهدي بندق أن يجسِّدها! والمقصد (الفني) هنا هو هذه الصورة بالذات، لا صورة هشام بن عبد الملك (التاريخي) الذي تضاربت فيه الآراء، فكان الدكتور النشار يصفه بأنه: **فاجر بني أمية**[١].. بينما وصفه الذهبي ـ المؤرخ المحايد والعلاَّمة في نقد الرجال ـ بأنه: كان **حليما**، غضب مرة على رجل، فقال: والله لقد هممتُ أن أضربك سوطًا.. وعن الواقدي: ما رأيت أحدًا من الخلفاء أكره إليه الدماء ولا أشدَّ عليه من هشام.. قال ابن عيينه: كان هشام

(١) علي سامي النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، الجزء الأول (الطبعة الرابعة) ص ٣٤٠.

لا يُكتب إليه بكتاب فيه ذكر الموت[١]. وتلك صورةٌ أخرى لهشام، الموصوف آنفًا بالفاجر!، لم ينفرد بها الذهبي، وإنما وردت بصيغ مختلفة في ترجماته التي دوَّنها مؤرخون معتمدون، ليسوا محل شُبهة، وبينهم وبينه دولٌ وقرونٌ طويلة[٢].

لكن مهدي بندق يتجاوز هذا التضارب والاختلاف حول شخصية هشام (التاريخي) ليقدمه إلينا بالصورة التي نراها في المسرحية، صورة الحاكم الذي: يدخل الخلوة (وهو أمرٌ لم يعرف عن هشام بن عبد الملك، وإنما اشتهر به **الرئيس السادات**) ويجسِّد الأهداف العليا للدولة (وهنا نتذكر **الرئيس جمال عبد الناصر**) بل يتوحَّد في الصورة مع معاوية القائل: لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت إن أرخوا شددتُ وإن شدّوا أرخيت.. بل صورة الإله الذي: **لا تأخذه سِنَةٌ ولا نوم!**

هذه الصورة المركبة للسلطة، هي التي تفسِّر قتامة الوقت.. وهي التي قتلت غيلان الدمشقي، وقتلت المفكرين الأحرار في العصر الحديث.. وها هنا إشارة:

لماذا أطال مهدي بندق في وصف مشهد اعتقال غيلان الدمشقي، وجعل معظم حوار الجزء الثاني من المسرحية يدور في المُعتقل ـ مع

(١) الذهبي: سير أعلام النبلاء ٥/ ٣٥٠.

(٢) انظر ترجمة هشام بن عبد الملك في المصادر الآتية: تاريخ الطبري ٤/ ٢١٨ ـ تاريخ اليعقوبي ٣/ ٥٧ ـ مروج الذهب ٢/ ١٤٢ ـ الكامل في التاريخ لابن الأثير ٥/ ٢٦١ ـ مرآة الجنان ١/ ٢٦١ ـ فوات الوفيات ٤/ ٢٣٨ ـ النجوم الزاهرة ١/ ٢٩٦ ـ شذرات الذهب ١/ ١٦٣.

أن الأخبار الواردة في المتون تقول إن هشام اعتقل غيلان أيامًا فقط - ولماذا أضاف من عنده تلك الصورة الرهيبة لكسر صالح الدمشقي أصابع غيلان.. هل لأن مهدي بندق نفسه عانى بالفعل الاعتقال في زمن عبد الناصر والسادات، وشاهد بعيني رأسه كيف تتكسَّر العظام؟ هذا محض سؤال يكشف عن مشروعية **الحركة الجدلية في إطار الوقت**، على النحو الذي أوضحناه في البداية.. وهي الحركة التي تنتقل بين الحاضر والماضي لتركِّب صورة السلطة التي: قتلت معبد الجهني القدري (القائل: لا قَدَر والأمر أنف) سنة ٨٠ هجرية، والجهم بن صفوان الأشد جبرية (المذهب الذي روَّج له الأمويون) سنة ١٢٨ هجرية، وغيلان بن مسلم الدمشقي (المرجئ، القدري) سنة ١٠٦ هجرية، والجعد بن درهم (القائل بضرورة التأويل العقلي للقرآن) سنة ١٢٠ هجرية.. والإخوان المسلمين، والماركسيين في الستينيات من القرن العشرين! **فالسلطة**، في حقيقة أمرها، تعلو كل مذهبٍ ورَأْيٍ أيًّا كان، ولا تتورع عن قتل مخالفها أيًّا مَنْ كان!

ويستكمل النصُّ المسرحي جوانب الصورة الكلية للسلطة باستعراض الرتوش اللازمة لها، فنجد البطانة الفاسدة للسلطة في شخصيات الوليد بن يزيد وليِّ العهد، وجليلة زوجة هشام، وفقهاء السلطان الذين يمثلهم في النص: رجاء بن حَيْوة، الأوزاعي.. على الرغم من أن الحقيقة (التاريخية) لكلا الشخصيتين الأخيرتين، تخالف صورتيهما في المسرحية، أو بالأحرى: استكمالهم لرسم صورة السلطة

في المسرحية. ذلك أن رجاء بن حيوة لم يكن في الحقيقة ذلك الفقيه الساذج (المنحط) الذي ورد في النص المسرحي أنه نال «وظيفة المستشار» لأن أمه أهدت للوليد بن يزيد: **جاريةً ودارًا**[١]. بل كانت للرجل مرتبةٌ مرموقة في بلاط الأمويين منذ عهد عبد الملك بن مروان، ومن بعده ابناه الوليد وسليمان، ثم عمر بن عبد العزيز وهشام بن عبد الملك[٢].. وكذلك لم يكن الأوزاعي على هذا النحو الرديء الذي ظهر به في المسرحية، صحيحٌ أن الرجل كان يكره القدرية، لكنه لم يناظر غيلان كي يقيم عليه الحجة، كما ورد في النص المسرحي، وليس صحيحًا ما قاله الدكتور علي سامي النشار من أن: **لم يستحلّ أحدٌ من علماء المسلمين دماء القدرية كما فعل الأوزاعي.. الذي قدَّم غيلانَ بن مسلم، لسيف فاجر بني أمية: هشام بن عبد الملك**[٣]. ذلك لأن الأوزاعي حين قُتل غيلان كان في الثامنة عشرة من عمره (ولد سنة ٨٨، وتوفي سنة ١٥٧ هجرية)[٤] ولم يكن له أي دخل بمقتل غيلان

---

(١) مهدي بندق: غيلان الدمشقي ص ٣٠.

(٢) انظر ترجمته في: الطبقات لابن سعد ٧/ ٤٥٤ ـ وفيات الأعيان ٢/ ٣٠١ ـ شذرات الذهب ١/ ١٤٥ ... وغيرها. والمعروف أن رجاء بن حيوة لم يكن بينه وبين هشام بن عبد الملك وفاق ـ على نحو ما جاء في المسرحية ـ وقد أورد الطبري سبب الخلاف في رواية طويلة (تاريخ الطبري ٤/ ٢٠٠) وهو ما أوجزه الذهبي بقوله: كان في نفس هشام منه شيء، لكونه عمل على تأخيره وقت وفاة أخية سليمان، وعقد الخلافة لابن عمه عمر بن عبد العزيز (سير أعلام النبلاء ٤/ ٥٥٩).

(٣) نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ١/ ٣٤٠.

(٤) انظر ترجمة الأوزاعي في: الطبقات لابن سعد ٧/ ٤٨٨ ـ وفيات الأعيان ٣/ ١٢٧ ـ شذرات الذهب ١/ ٢٤١.. وغيرها.

على نحو ما ورد في «المناظرة» الطويلة التي جاءت في صفحات ١١٨، ١١٩، ١٢٠ من مسرحية مهدي بندق: وهي المناظرة التي انتهت بأن أباح الأوزاعي لهشام دَمَّ غيلان!.. وهنا ينبغي لي أن أقولُ مصحِّحًا ذلك الوهم الذي وقع فيه الدكتور النشار فأوقع فيه معاصرينا: إن الذي ناظر غيلان هو **ميمون بن مهران**. وقد روى الطبري القصة كاملة على النحو التالي:

حدَّثني أحمد.. قال هشام لغيلان «ويحك يا غيلان، قد أكثر الناس فيك، فنازعنا بأمرك فإن كان حقًا اتبعناك، وإن كان باطلًا نزعتَ عنه» قال غيلان: نعم، فدعا هشامُ ميمونَ بن مهران ليكلِّمه، فقال له ميمون: سلْ، فإن أقوى ما تكونون إذا سألتم، قال غيلان له: أشاء الله أن يُعصى؟ فقال له ميمون: أَفَعُصِيَ كارهًا! فسكت. فقال هشام: أجب، فلم يُجبه. فقال هشام: لا أقالني الله إن أقلتُه. وأمر بقطع يديه ورجليه[1].

ومن ناحية أخرى، فإن كان الأوزاعي (التاريخي) قد عارض المذهب القدري وكره القدريين، فإنه عارض الوليد ـ وَلِيَّ العهد ـ وكرهه كراهيةً أشد، فقد روى ابن حنبل في المسند عن الأوزاعي هذا الحديث النبوي: **وُلد لأخي أم سلمه ولدٌ، فسموه الوليد، فقال النبي ﷺ «سميتموه بأسماء فراعينكم، ليكونن في هذه الأمة رجلٌ يقال له الوليد، لهو أشدُّ لهذه الأُمة من فرعون لقومه**[2]**»**.

---

(١) الطبري: تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٢١٩.

(٢) ابن حنبل: المسند، الجزء الأول ص ١٨٠.

.. ولا يهمنا هنا إنْ كان الحديث صحيحًا أم لا، وإنما يعنينا رواية الأوزاعي له، وبالتالي حرصه على إظهار كراهيته للوليد بن يزيد.

ويضاف لما سبق، أن الأوزاعي لم يشغل منصبًا (حكوميًا) في دولة بني أُمية، اللهم إنه تولى القضاء يومًا واحدًا في خلافة يزيد بن الوليد ـ الناقص ـ واستعفى منها، فأعفاه الخليفة.. وحين جاء العباسيون، وقف الأوزاعي موقفًا شجاعًا كاد يكلفِّه حياته، إذ حاول عبد الله بن عليّ العباسي، أن يستخرج منه فتوى بإباحة دماء الأمويين وأموالهم، فرفض الأوزاعي. يقول الذهبي: **وقد كان عبد الله بن عليّ ملكًا جبارًا سفاكًا للدماء، صعب المراس، ومع ذلك فالإمام الأوزاعي صدعه بِمُرِّ الحق، لا كخلق علماء السوء الذين يحسِّنون للأمراء ما يقتحمون به من الظلم والعسف، ويقلبون لهم الباطل حقًا ـ لعنهم الله ـ أو يسكتون مع القدرة على بيان الحق**[1].

(١) الذهبي سير أعلام النبلاء ٧/ ١٢٥: وتفصيل الواقعة التي جرت بين الأوزاعي وعبد الله بن عليّ، كالتالي:

قال الحاكم.. اجتمع الثوري (سفيان) والأوزاعي وعُبَّاد بن كثير بمكة، فقال الثوري للأوزاعي: حدثنا يا أبا عمر حديثك مع عبد الله بن علي، قال: لما قدم الشام وقتل بني أمية، جلس يومًا على سريره، وعبأ أصحابه أربعة أصناف، صنفٌ معهم السيوف المسللة، وصنف معهم الجزرة أظنها الأطبار (سلاح له فأس) وصنف معهم الأعمدة، وصنف معهم الكافر كوب (المقرعة)، ثم بعث إليَّ فلما صرت بالباب أنزلوني، وأخذ اثنان بِعَضُدِي وأدخلوني بين الصفوف حتي أقاموني مقامًا يُسمع كلامي، فسلَّمت، فقال: أنت عبد الرحمن بن عمر الأوزاعي؟ قلت: نعم، أصلح الله الأمير. قال: ما تقول في دماء بني أمية (كان عبد الله يومها قد قتل بضعًا وسبعين رجلًا منهم)؟ فسأل مسألة رجل يريد أن يقتل.. فقلت: قد كان بينك وبينهم عهود! فقال: ويحك! اجعلني وإياهم لا عهد بيننا.. فقلت: دماؤهم عليك حرام. فغضب، وانتفخت عيناه وأوداجه، فقال لي: ويحك ولِمَ؟ قلت: قال رسول الله ﷺ «لا يحل دم

فإذا انتقلنا من هذه الصورة (التاريخية) إلى الصورة الفنية للشخصيات، وجدنا الأوزاعي يُفَصِّل للوليد بن يزيد الفتاوى على نحو مهين (صفحة ٢٩ من المسرحية) بل يصدع لكلام الوليد على ما يظهره الحوار التالي من حقارةٍ للبطانة كلها:

ـ الوليد: هل يُلزم أحدًا هذا الختم على تلك الورقة؟

ـ الأوزاعي (مندهشًا): طبعًا يُلزم صاحبه.

ـ الوليد: لا.. لا يُلْزِمَهُ يا خنفس.

ـ الأوزاعي (غاضبًا): لا يلزمه كيف؟

ـ الوليد (والشر في عينيه): لا يلزمه يعني لا يلزمه..

ـ رجاء بن حيوة (لاكزًا الأوزاعي وهامسًا): لا يلزمه يعني لا يلزمه.

ـ الأوزاعي (منهارًا فجأة): يالَّلا.. لا يلزمه يعني لا يلزمه.

ـ الوليد: تعجبني.

وهكذا يتم إفراغ الشخصية التاريخية من محتواها الفعلي، ليملأها

امرئ مسلم إلا بإحدى ثلاث: ثيبٍ زانٍ، ونفسٍ بنفس، وتاركٍ لدينه» قال: ويحك، أوليس الأمر لنا ديانة؟ قلت: وكيف ذاك؟ قال: أليس كان رسول الله ﷺ قد أوصى إلى عليّ؟ قلت: لو أوصى إليه ما حَكَّمَ الحَكَمَيْن (يقصد أن عليًا بن أبي طالب ارتضى بالتحكيم بينه وبين معاوية؛ فتشاور الحكمان: أبو موسى الأشعري وعمرو بن العاص) فسكت وقد اجتمع غضبًا.. قال: فما تقول في أموال بني أمية؟ قلت: إن كانت لهم حلالًا، فهي عليك حرام، وإن كانت عليهم حرامًا، فهي عليك أحرم.. فأمرني، فأُخرجت.

النص المسرحي بمحتوى مغاير، ليكون النص داعيًا الملتقي إلى تلك الحركة الذهنية، للانتقال من حالة الفقيه القديم إلى حالة الفقيه المعاصر الذي يوظِّف الدين للسلطان، ولترتسم في الذهن ـ في نهاية الأمر ـ الصورة المركبة للسلطة داخل إطار الوقت.

ثالثًا: القول في المعارضة السياسية:

لم يكن غيلان الدمشقي (التاريخي) معارضًا سياسيًا بالمعنى الدقيق للكلمة، ولم يكن مذهبه القدري مناوَأةً أيديولوجية للفكر الرسمي في دولة الأمويين. فقد رأينا أن غيلان تاب عنه على يد الخليفة عمر بن عبد العزيز، ورأينا أن بعض الجبريين ـ نقيض القدريين ـ قُتلوا على يد الأمويين، ورأينا أن خليفةً أمويًا (كيزيد الناقص) كان يروِّج للقدرية. بل الأكثر من ذلك، أن غيلان لم يكن يتصف بأي قدر من النضالية والبطولة، فقد (هرب) من الشام بعد وفاة عمر بن عبد العزيز، وتولِّي هشام الخلافة، واتفقت المصادر على أنه (فرّ) مع صاحبه صالح إلى أرمينية، لكن هشام (قبض) عليهما وقتلهما في العام الأول من خلافته، لسببٍ ـ في الغالب ـ شخصيٍّ، هو إمعان غيلان في الهزء بآل أمية حين ولّاه عمر بن عبد العزيز بيع الخزائن الأموية.

لكن غيلان (المسرحي) يتخذ صورةً أخرى.. فهو أولًا الشاعر الذي تنساب منه الكلمات في رِقَّةٍ، فعلى لسانه جاء: **ها هي ذى شمس الرحمن تطل علينا، فتذوب السحب حياءً، أولستَ تراها يتحدَّر منها الدمع على وجنات الطرق الوردية، ما أجمل سوق دمشق وقد**

بدأ الناسُ يعودون إليه[١]. وهو ثانيًا المناضل الذي يعود برغبته من أرمينية، فعلى لسانه جاء: **بل نحن سنبقى، وسنعمل حتى نهزم أمراء أمية، الليلة سوف نواجه حُجَّتهم، ثم نعود إلى داري في ربض فراديس دمشق**[٢]. وهو ثالثًا قائد الثورة الذي يرفض أن يتخلىَّ عن جموع الثوار المعارضين ظلم السلطة، وعلى لسانه جاء: **فلماذا تطلب مني أن أتخلى عن كوكبة رجال ترقد فوق الجمر الآن، ومدى الأسواط تمزقهم في السجن؟ ما فعلوا إلا أن نطقوا بالحق.. كوكبة شباب تتألق في جسد الأمة، هي نبضٌ في صدر الغضب القادم، إنذارٌ للحكام الظلمة، وبشيرُ معارضةٍ عامة، هم صُورٌ تنفخ في تلك الجثث الحية، كي تبعثَ من رقدتها أحياءَ الروح، هم شمسٌ تسطع في ديجور الليل بكلمة لا، أروع لفظ في قاموس الحرية.. إني ما جئت سوى من أجلهم، لأساندهم في محنتهم وأُحَرِّرَهُمْ من هذا الأسر.**

وهكذا تستدعي اللغة بإشاراتها المتنوعة، الصورة المعاصرة للمعارضة السياسية، فيمتزج غيلان هنا مع صورة الثائر بكل ما تقتضيه تلك الصورة من شاعريةٍ إنسانية وجسارةٍ في المواجهة وتضامنٍ مع الجموع الهادرة! ولأن الصورة الكلية لا تكتمل إلا بالبراءة.. أعني على النحو الذي رأينا في القطعة الشعرية التي توقفنا في بداية الكلام عندها (من قصيدة: عماد الدين النسيمي) فلا بد هنا لغيلان أن يكون بريئًا، حَسَن النية، تتجلى براءته وحسن نيته في هذا الحوار مع صالح:

---

(١) غيلان الدمشقي، ص ٣٦.

(٢) غيلان الدمشقي، ص ٣٨.

غيلان: ليس هشام بالغادر يا صالح

حقًا قد تسبق أُمَوِيَّتُهُ أحيانًا عَقْلَهُ

لكن الرجل يناضل في داخل نفسه

حتى لا يشبه أُسرته الزنديقة

صالح: هو أقسم لو صار الأمر إليه

أن يصلبك على باب دمشق

والآن وقد صار مليكًا يجلس فوق العرش

هل تحسبه يحنث في قسمه؟

- غيلان: هذا قَسَمُ الغضبان فلا تثريب عليه

هيا اطعم من هذا الفستق

أو خذ هذي البيضة حتى تصلب طولك (ويمد يده إلى الطعام ضاحكًا وهو يركّز على كلمة تصلب).

وهكذا يتخذ غيلان في المسرحية مواصفات البطل التراجيدي بالمفهوم الأرسطي، فنراه يسير إلى (قَدَر الله المحتوم) على النحو الذي عَبَّر عنه صالح الدمشقي بقوله: الحق أنا لا أفهم كيف تسير إلى الشرك المنصوب مبتسمًا وكأنك تذهب يا غيلان إلى حفل زواج[1].. ليتوحّد

---

(١) غيلان الدمشقي، ص ٣٦.

في ذهابه هذا مع كل مناضل سياسي: لم يضع مصحفًا فوق رمحه الدمشقي قط[١].

ولأن غيلان هنا يتحرك في إطار الوقت، وليس في لحظته التاريخية، فإن مذهبه في القدر سوف يخرج عن معناه الميتافيزيقي القديم، كموقف كلامي (نسبةً إلى علم الكلام عند المسلمين الأوائل) ينطلق أساسًا من فهم خاص للنصوص الدينية، القرآنية على وجه الخصوص، لينتهي بعد ذلك، على يد المعتزلة، إلى تقرير أن العدل الإلهي يقتضي نوعًا من الحرية الإنسانية التي تترتب عليها معقولية الثواب والعقاب يوم القيامة؛ وهو ما يعرف في المباحث الكلامية بالتخيير في مقابل التسيير.. فإذا بالمذهب القدري هنا يتشح بثوب الليبرالية بمفهومها المعاصر، فنرى غيلان ينادي بالحرية كمفهوم إنساني عام، لا يقتصر على الفهم الكلامي للنص القرآني، بل يتعدى ذلك إلى إعمال العقل بمفهومه الإنساني الشامل، ولهذا لم يكن اتفاقًا أن يذكر مهدي بندق على لسان غيلان في صفحة ٤٤ من النص المسرحي قوله: **إن سلاحي القرآن وعقلي!** ثم يتغير الترتيب حين يذكر في صفحة ١١٨ على لسان غيلان: **مصدر قولي عقلي وكتاب الله!** وهكذا يسبق العقل في النهاية النصَّ الديني، ليدعم الموقف (الليبرالي) الإنساني العام، متجاوزًا الموقف (القدري) الإسلامي الخاص ـ ومشتملًا عليه في الوقت نفسه ـ ليكون هذا المفهوم الأشمل للحرية، قرينًا للمعارضة السياسية التي تواجه القهر، القهر الذي هو

---

(١) مطلع قصيدة عماد الدين النسيمي.

قرين السلطة.. ثم تصبح هذه الحرية هي دعامة كل معارضة سياسية وغير سياسية، فنجد غيلان ينادي بحرية المرأة في خلع الحجاب (ص ٤٠)، وبحرية العبيد (ص ٦٣) بل حرية الإنسان في تناول ما يشتهيه من طعام (ص ٣٧).. حتى تصير الحرية تمثلًا بالإله:

- غيلان: يا صالح، كُنْ مثل الله بديعًا في ذاتك.

واخلقْ أفعالك في حرية

وتحرَّك في كل مكان لا تجمد

فالله يقول بقرآنه: كل يوم هو في شأن

وتفرَّدْ

فالله يقول: «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ»

إن صرت سعيدًا، لو لحظات، فاضحكْ

تعشق هذي البنت؟! تزوج منها لا تخجل

جوعان أنت الآن، فمالك لا تأكل

هذه (الحرية) هي: القول المستخدم من أجل التغيير[1].. وهي التي تعارض السلطة القاهرة، الغشومة، المستبيحة خصوصية الإنسان، المبيحة لدمه إن لزم الأمر؛ كما في قول هشام:

- إني يا ولدي السلطان المسئول عن

---

(١) غيلان الدمشقي، ص ١٤.

الدولة من حقي أن أتسلل، أدخل في
أي مكان من حقي أن أَخْدع هذا
أو ذاك، ولا أُخْدع من حقي أن أقتل
أحيانًا، أو فيقينًا أقتل(١)

وفي مواجهة ذلك، تكون المعارضة الحرة.. متوسلةً بالدين أو بالعقل، أو بكليهما، على نحو ما ورد ببيان المعارضة في نهايات النص المسرحي، على لسان غيلان (من بحر المتقارب!):

فَيَا مُسْلِمَ العَصْرِ لاتَسْتَكِنْ ... وَقُلْ للطُّغَاةِ أَنَا مَحْضُ حُرْ
أَزِلْ عَنْ ثِيَابِكَ هَذَا الغُبَارَ ... ونَظِّفْ عَنِ الرُّوحِ هَذَا القَذَرْ
وخُذْ فِي يَدَيْكَ تُرَاثَ النَّبِي ... وزِدْ فَوْقَهُ العَقْلَ نُورًا يَضِي
عَلَى نُـورِهِ فِي الجَبِينِ الأَغَرْ ... فَمَا زَالَ دِينُكَ نَبْتَ العَرَار
يَضوُعُ بِطِيبِ الغَدِ المُنْتَظَرْ(٢)

رابعًا: القول في اللغة وعيار الشِّعر:

لما كانت (الجدلية) هنا تتم في إطار (الوقت) الجامع بين الزمن

---

(١) غيلان الدمشقي، ص ١٠٤.
(٢) غيلان الدمشقي، ص ١٣٠ ـ ويُلاحظ أن البيت الرابع بلا صدر، وعَجُز البيت موزونٌ على نفس البحر والقافية نفسها لكي يُصلح به الشاعر تخلِّيه عن القافية في عَجُز البيت الثالث.

الماضي لغيلان الدمشقي، أعني بدايات القرن الثاني الهجري؛ والزمن الحاضر لمهدي بندق - نهايات القرن العشرين الميلادي - والزمن الآتي للمتلقيّ.. فقد وجبت ضرورةٌ أن تعكس اللغة، وعروض الشعر، بنية الوقت الجامعة؛ لكي تسهم في تحريك الجدل داخل تلك البنية، وتبرز الصور الكلية الناتجة عن هذه الحركة الجدلية.

من هنا، لم يصطنع مهدي بندق في مسرحيته اللغةَ التراثية بكامل هيئتها وإيقاعاتها، ولم يصغ النصَّ في قوالب اللغة المعاصرة؛ وإنما جمع بين الاثنين في سبيكة واحدة يرتبط فيها العنصر (التراثي) في زمن غيلان القديم، مع العنصر (المعاصر) لزمن مهدي بندق، ليكون المجموع هو الصيغة اللغوية الدالة على الوقت.. وقد نجح النص المسرحي في هذا (السَّبْك) دون أن تحدث فيه عملية الخلخلة الناتجة عن الحركة المتوالية الدائرة بين اللغة التراثية واللغة المعاصرة، وهو نجاحٌ يرجع بالطبع إلى إمكانات المؤلِّف اللغوية، وقدرته على توجيه النص المسرحي (وإن كانت لنا بعض الملاحظات على ذلك، سوف نوردها فيما بعد).

تقابلنا في النص تعبيرات تراثية جلبها المؤلف من الأخبار القليلة عن غيلان الدمشقي في المصادر والمتون التاريخية القديمة، كإخبارهم أن دار غيلان كانت في ربض فراديس دمشق وهي صيغة تكررت مرتين في النص داخل سياقين مختلفين (ص ٣٨، ٦٣) ومثيل ذلك تعبيرات مثل: القتل غيلة، سوق النخاسة، البيعة، المدد الزاحف

لخراسان، زقاق الصباغين، الحانات والبيمارستانات[١]، نفحات القرّ.. وغير ذلك من المفردات والتراكيب القديمة. كما تقابلنا التعبيرات شديدة المعاصرة مثل وصف الناقدة الأدبية، وتعبير عقل المتآمر والغوغاء، ومصطلح عهد الإصلاح.. وغير ذلك. وهذا كله يتصل ويندمج في الجمل الحوارية بين شخصيات المسرحية، دون أن نلحظ هذه النقلة بين لغة القديم والمعاصر، بل يصل الاندماج غايته حين يتم التشكيل اللغوي بين المفردات، كما في قوله: حزب الإرجاء (ص ٣٢، ٩٥) ليعطي «المرجئة» وهم تلك الجماعة الكلامية القديمة، دلالة «الحزب» بمفهومه السياسي المعاصر.

إلا أن التوفيق لم يحالف مهدي بندق في بعض الأحيان، إذ انفلتت منه اللغة حين استخدم ـ مثلاً ـ الجملة الحوارية: ضَعْ بطيخًا صيفيًا في بطنك (ص ٣٤)، فهنا لم تسعفه التعابير التراثية ولا المعاصرة، فجاء التعبير عاميًا في روحه، ركيكًا في تركيبه، مخالفًا لجودة اللغة في بقية النص. وعلى ذكر العامي الركيك، فهناك فقرة كنت أتمنى أن تحذف تمامًا من المسرحية ـ لرداءتها ـ وهي الحوار الذي دار في الفصل الأول بين الوليد بن يزيد والأوزاعي ورجاء بن حيوة، وأراد به المؤلف أن يجسد حقارة الثلاثة فأدار على ألسنتهم حوارًا فجًا مقزّزًا، لا يسهم

---

(١) البيمارستان: كلمة فارسية معربة تتكون من مقطعين (بيمار) بمعنى مريض أو مرضى (ستان) بمعنى موضع أو مكان، فهي محل المرضى أو دار الاستشفاء.. (انظر: معجم الألفاظ الفارسية المعربة للسيد/ أدي شير ـ مكتبة لبنان ـ ص ٣٣). ولا أظن أن الكلمة كانت مستعملة كمرادف للمستشفى في زمن غيلان، بل الأرجح أن استخدامها بدأ مع ابتداء دولة العباسيين.

في تجسيم (حقارتهم) على نحو ما يريد مهدي بندق، بقدر ما يثير تأفُّف المتلقِّي، ويهدر المتانة اللغوية البادية في أرجاء النص المسرحي.. وليعذرني القارئ في عدم إيراد هذا الحوار هنا[١]! وتبقى أخيرًا تلك الملاحظة الخاصة بأسلوب مهدي بندق في صَدْم المتلقِّي، ففي معرض إشارتنا السابقة إلى شاعرية غيلان، أوردنا نصًّا رهيفًا رقيقًا جرى ـ أو بالأحرى: انساب ـ على لسانه، وقد حذفنا منه فيما سبق السطر الأخير؛ ولسوف نورده الآن بكامله، حتى نتبين تلك الصدمة (البلاغية) في ذلك السطر الأخير:

ـ غيلان: ها هي ذي شمس الرحمن تطلُّ علينا

فتذوب السحب حياءً

أولستَ تراها

يتحدَّر منها الدمعُ على وجنات الطرق الوردية

ما أجمل سوق دمشق وقد بدأ الناس يعودون إليه

انظرْ هذا الطفل الباكي، مثل الجحش، بغير دموع

ولا أدري حقيقةً إن كان مهدي بندق قد تعمد هذه الصدمة، أَوْ أن قوله (مثل الجحش!) قد انفلتت منه.. على أي حال، ففيما عدا هذه الملاحظات، فإن لغة المسرحية في مجملها ـ كما أسلفنا ـ لغةٌ جيدة متينة رصينة.. والأهم: ناجحةٌ في تجْلية الوقت.

---

(١) انظر المسرحية، ص ٢٤.

وما يقال عن اللغة ينسحب أيضًا على عيار الشِّعر، ولابد لنا هنا من الاعتراف بأن مهدي بندق شاعرٌ كبير يعرف حدود التراثية والحداثة في النظم، ويمتلك مقدرة خاصة على توجيه البحور والتفعيلات نحو مراده. وهو يفعل على المستوى العروضي ما فعله على المستوى اللغوي ذاته، أعني المزاوجة والدمج بين البحور الشعرية التامة، بصنورتها القديمة، وبين السطور الشعرية المتفصدة عن البحر العروضي، المراعية في الوقت ذاته لجرس التفعيلات، على نحو ما يعرف اليوم بشعر التفعيلة.. بل يتخذ مهدي بندق في مسرحيته، أحيانًا، صورة الشاعر القديم؛ فيورد أبياتًا ذات نكهة تراثية تامة في العروض وأغراض الشعر، كقوله على لسان شاعرٍ يمدح هشام ويحسِّن له قتل غيلان (من بحر البسيط):

جاءتك تسعى وكنت الأمس باغيها	فسبح الله رَبَّ الكون معطيها
قد ضل ليلُ المجرة أن ينوِّره	إلاك والصبح منك يكتسي تيها
أنت الجديرُ بها لو شئت تأخذها	أو شئت حين ترى للأرض تلقيها
إن الإمارة لا ترضي سوى رجلٍ	بالسيف يجلدها بالموت يأتيها
ياصاحب السجن للأعداء فاقتلهم	إن السجون تشكَّت من أعاديها[1]

ويقول مهدي بندق على لسان الوليد بن يزيد، إذ فتح المصحف مستفتحًا، فقابلته الآية ﴿وَخَابَ كُلُّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ﴾ فأغلق المصحف بقوة، وأنشد (من بحر الوافر):

---

(١) غيلان الدمشقي، ص ١١٦.

تهــدِّد كُــلَّ جبـارٍ عنيدٍ   فها أَنــذَاك جبـارٌ عنيدُ
فإن لاقيتَ ربك يوم حشرٍ   فقل يارب غلَّقني الوليدُ[١]

وبعيدًا عن ذلك الاستخدام للبحر العروضي التام، يستخدم مهدي بندق في مواضع أخرى التفعيلة على نحوٍ دقيق.. بل على نحوٍ عميق الدلالة، فهو حين يُجري الحوار في ابتداء المسرحية بين رجال السلطة، يميل لاستخدام تفعيلة بحر الكامل (**مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ**)، لمساحتها الصوتية العريضة، وقدرتها على استيعاب العديد من الألفاظ، وقابليتها العروضية للتشكيل.. فإذا كان حديث غيلان المتدفق في أواخر النص، كانت تفعيلة بحر المتقارب **فعولن** ذات الإيقاع البسيط المتلاحق اللاهث المنتظم في التوالي، باعتبارها أكثر مناسبة لتصوير حالة غيلان.

وإذا كان هذا التردُّد بين اللغة القديمة والمعاصرة، وبين البحر العروضي التام والتفعلية، قد نجح في إجلاء بنية الوقت (القديم/ الحاضر) فإنه نجح أيضًا في تجسيد القلق الكامن في أرجاء النص المسرحي، البادي على نحو ما سنرى.

خامسًا: القول في عمومية القلق الإنساني:

كل حركةٍ قلق.. على نحو ما صوَّر ابن عربي، الشيخ الأكبر؛ حركة العشق في اقترانها بالقلق، فقال هذه القطعة الشعرية:

---

(١) غيلان الدمشقي، ص ١٨.

الشوقُ يسكن باللقاءْ، والاشتياقُ يهيج بالاتقاءْ.

لا يعرف الاشتياقَ إلا العشاقْ.

من سكن باللقاء، فما هو عاشقْ.. عند أرباب الحقائق

مَنْ قام بثيابه الحريقُ، كيف يسكنْ؟

وهل مثل هذا يتمكنْ!

للنار التهابٌ ومَلْكَةْ.. فلابد من الحركةْ

والحركةُ قلق

فمن سَكَنَ، ما عشقْ(١)

وقد رأينا القلق الإنساني عند مهدي بندق حين توحَّد مع عماد الدين النسيمي، حيث: سار به الزمان اللئيم ليسار الشطط، الذي دار ثم بشحم اليمين اختلط، ثم تَبَيَّن أن الشر في الوَسَط! وفي النص المسرحي (غيلان الدمشقي) كانت هذه الحركة الدائرة بين القديم والحاضر، وبين السلطة والثورة، وبين القهر والأحلام.. بل: بين الكفر والإيمان! ومن هنا لَفَّ القلقُ كل (رجال) المسرحية، أما النساء فلهن تفصيلٌ وقولٌ سوف يأتي.

قلنا فيما سبق أن الشخصية المحورية في النص، الحاضرة دومًا،

---

(١) انظر النص كاملاً، في: شرح مشكلات الفتوحات المكية، بتحقيقنا (دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٢) ص ٢٢٤.

هي شخصية هشام بن عبد الملك.. أما البطل التراجيدي، فتجسده شخصية غيلان بن مسلم الدمشقي؛ وكلاهما في نصّ مهدي بندق، يعصف به القلق على النحو التالي:

أما الخليفة هشام، فهو يعكس قلقَ السلطة بوجه عام.. القلقَ الناشئ من حُبِّ السلطان والرهبةِ من الثورة؛ ومن ثَمَّ الفقدان. وهذا القلق نابعٌ من النزوع الإنساني الطبيعي إلى حُبِّ السيطرة (ولذا قال الصوفية: آخِرُ شهوةٍ تخرج من قلب الوليّ، حُبُّ الرياسة) وهذا القلق يصدق على هشام الحقيقي، التاريخي، إذ عانى هذا الخليفة الأموي من واقعة خروج زيد بن عليٍّ وابنه يحيى، وكلاهما من آل بيت النبوة - العلويين - فلما خرجا عليه وطَالَبَا بالخلافة قتلهما، وظل بعد ذلك يتحسَّر على ذلك.. قال ابن سعد والواقدي: **ثقل على هشام خروج زيد بن علي، ودخله من مقتل زيد وابنه أمرٌ شديد**. وهذا (الأمر الشديد) سوف يلزم هشامًا، الفني، في نص مهدي بندق، ولكن بخصوص مقتل غيلان: فبعد أن سعى هشام لقتل غيلان وصاحبه صالح، نجده في نهاية المسرحية مرددًا، بعد مقتل غيلان: **يا ويلتي من ذلك المظلوم في يوم القيامة!** وهي عبارة نعرف من النَّصِّ أن هشامًا كان يرددها قبل ذلك في نومه، في الوقت الذي كان يتآمر فيه لقتل غيلان وإبراء ذمته من قتله.. (علمًا بأن التاريخ لا يقول لنا إن هشامًا، ندم على قتل غيلان) وقلق هشام يأخذ صورة أعمق، حين يجعله النصُّ المسرحيُّ مترددًا بين الكفر والإيمان! كما يظهر من هذا الحوار بين زوجته جليلة، ووليّ العهد الوليد:

- جليلة: لك سوف أكشف سرَّ هذا الخلط في عقل هشام

(في النصف المظلم ينتفض الشبح عند سماعه هذه الجملة..)

في النوم يهمس مقسمًا باللّات والعُزّى

ويقسم بالنجوم وبالقمر

لابد أن يصلب ذلك الرجل العدو [.. تقصد غيلان]

مَنْ صادر الأموال منا

حينما ولّاه في رَدِّ المظالم ذلك المدعو عمر [.. تقصد ابن عبد العزيز]

فإذا تقلَّب في الفراش، تراه يشهق باكيًا

ومرددًا: يا ويلتي من ذلك المظلوم في يوم القيامة.

(الوليد يخبط على كَفِّهِ في غيظ)

هذا التمزُّق بين غنوص الجدود، وبين تقوى المسلمين

سهمٌ يشير إلى التمزق في الكيان الأموي

- الوليد: ذلك الذي أخشاه حقًا يا جليلة

أن يصير بنو أمية بالتقادم مسلمين بلا تحفظ[1].. إلخ.

---

(١) غيلان الدمشقي، ص ٢٢.

ثم يمعن مهدي بندق في جعل القلق سمة لرجال السلطة ممن هم دون هشام، فالوليد بن يزيد يتردد في قلقه بين الكفر والإيمان، كما في قوله لنفسه عقب الحوار السابق: **سهمٌ يشير إلى التمزق في الكيان الأموي، صح، فلماذا وأنا مثل جليلة لا أعتقد بآخرةٍ أو ما أشبه.. يجذب نفسي هذا المصحف؟!**

والأوزاعي (الفني) هو الآخر مترددٌ بين ما يعلم أنه الحق، وبين ما هو مطالبٌ بأن يفتي به من باطل.. وإذا كان النصُّ هنا قد ينطبق على حالة الوليد، التاريخي؛ إذ كان الوليد بالفعل فاجرًا في فحشه، حتى إنه كان يشرب الخمر في الحرم المكي، وَنَصَبَ خيمة الشراب مرةً فوق الكعبة؛ فإنه يخالف الحقيقة التاريخية لهشام والأوزاعي، اللذين كانا بالقطع مسلمينْ حقيقيين ـ بل إن هشامًا حرم ابنه من الأعطيات، لأنه لم يحضر الجمعة مع الجماعة ـ ومن هنا نقول: إن النص المسرحي لمهدي بندق لا يعد مسرحًا تاريخيًا، وإنما هو مسرحٌ شديد المعاصرة، يطرح التاريخَ في إطار بنية الوقت كي يسمح بالحركة الجدلية التي تكشف الصورة المركبة للسلطة، والمعارضة، بل تكشف العملية السياسية كلها، وطبيعة النفس الإنسانية ذاتها في أزمنة القهر. ولأن غيلان، ومهدي بندق، يعيشان في إطار (الوقت) فكان لابد لغيلان/ مهدي بندق، أن يقع فريسة ذلك القلق الإنساني العام داخل هذا الإطار، ومن هنا نرى غيلان ـ ذلك المؤمن بالحرية ـ في لحظة قلقٍ إنساني عميقة يعترف لصاحبه صالح بالجبرية، وبأنه يتساءل: **مَنْ هيّأ ذهني للتفكير بهذي الحرية؟ مَنْ أعطاني القدرة؟ فإذا ما بلغ شعوري بالقدرة حَدَّ**

النشوة، ورجعت أبشِّر أقراني بالنعمة هذي، صرت بها بشرتُ سجينًا، وتقلَّبتُ على أشواك العجز.. لا يا صالح، حريتنا ليست مطلقة أبدًا.. وأنا في داخل نفسي أعرف أن القدر حقيقة.

وقد مَرَّ علينا قول الفيلسوف الوجودي كيركجارد: من المحال أن يفلت الوجود الإنساني من اليأس والقلق.

أخيرًا: القول في حقيقة المرأة:

في مسرحية مهدي بندق شخصيتان من النساء، ليست لكليهما أيُّ حقيقة تاريخية، وإنما تم إدخالهما في النسيج الفني دعمًا للواقع الدرامي وتبيانًا، على ما أرى، لصورة المرأة داخل إطار (بنية الوقت) التي تمت فيها حركة الإبداع، وتتم فيها حركة القراءة.. الشخصية النسائية الأولى: هي **جليلة** زوج هشام بن عبد الملك، والأخرى هي **فاطمة** خطيبة صالح الدمشقي التي لم يتزوج منها (ولنلاحظ هنا أن السلطة لها امرأة، والمعارضة الثورية لم تنجح في ذلك.. أما غيلان فليس له امرأة أصلًا، على الرغم من أن له دارًا في ربض فراديس دمشق!).

ومع أن المسرحية، كما أسلفنا، لا علاقة لها بالتاريخ الحقيقي، إلا من حيث كونه مستندًا لابتداء الوقت.. فإن مهدي بندق قد خالف التاريخ في بداية المسرحية مرتين، حين أَصَرَّ على الدعم (التاريخي) لشخصية جليلة، فجعلها (خالة) الوليد بن يزيد وأنها في مثل سنه، وأكَّد ذلك في قول الوليد لها فور ظهورها في النص (**يا خالتي الحسناء**

أهلًا ثم أهلًا، يا من ولدنا في صباح واحد من ربع قرن).. والمخالفة الأولى هنا: أن المذكور في السطر الأول في المسرحية هو (دمشق عام ١٠٦ هجرية)، وهو زمن قتل غيلان؛ والمعروف أن الوليد بن يزيد وُلد سنة ٩٠ هجرية ـ وقيل سنة ٩٢ ـ فهو بالتالي في السادسة عشرة من عمره، أو الرابعة عشرة.. وهكذا سيكون عمر جليلة آنذاك! وبالتالي فهما لم يولدا في صباح واحد من ربع قرن! والمخالفة الأخرى: أن مهدي بندق جعلها خالته، مع أن المعروف أن أم الوليد هي بنت محمد بن يوسف الثقفي ـ أخو الحَجَّاج بن يوسف ـ وهشام لم يتزوج من أهل هذا البيت، فكيف تكون زوجته خالة الوليد؟

والشاهد، أن ماجَرَّ مهدي بندق لهاتين المخالفتين، هو رغبته الشديدة في الجمع بين الوليد وجليلة، حيث يستفيد من قبح الوليد وفجوره المعروف، في رسم صورةٍ قبيحةٍ فاجرة لجليلة زوجة هشام.. تلك المرأة الموصوفة في النص بأنها (ذات قوة وكبرياء) وهي التي تحرِّك الشر دومًا، فتسعى لقتل غيلان وصالح، بل لقتل زوجها هشام نفسه، لأنها وجدته مترددًا لا يجسِّد الروح الأموية التي تجسِّدها هي.. ويضع مهدي بندق على لسانها ما يلي:

ـ جليلة: إنها[1] كالنبض في قلبي تدوي

(وإذ تردد هذه القيلة يتغير صوتها حتى ليشبه صوت الذكر)

---

(١) تقصد: الروح الأموية.

صارت إلينا بعد تيم وعدي

صارت إلينا فلندرها كالكرة

صارت إلينا أنها يا قوم مُلكٌ دنيوي

مُلك ولا أدري إذا ما الموت جاء

ماذا تكون النار أو تلك التي تدعى بجنات النعيم

وبهده الروح الأموية تتحرك جليلة في النص المسرحي، فتزرع الشر في أرجائه، حتى إذا بلغت بها نشوتها المنتهى - بعد مقتل غيلان - كشفت عن مقدار تجسيدها للقبح الإنساني، بل اتخذت صورة شيطان يسعى للأخذ بيد هشام ليخرجه من (قلق) التردد بين الكفر والإيمان، إلى حيث المجوسية الصرفة وعبادة الشيطان! وهو ما يتجلى في هذا الحوار، الأخير، بين هشام وجليلة (التي سبق أن تآمرت لقتله):

- جليلة: يا أمير المؤمنين

مات غيلان العدو المشترك

فلتسامح زَلَّتي حتى أعود

- هشام: للتآمر

- جليلة: لست جارية لتقبر

في سراديب الحريم

فأْذِنْ الآن لزوجك

أن تشارك في احتفالك[١]

ـ هشام (منفجرًا): احتفالي

أنت لا تدرين ما بي من تمزق

ـ جليلة: بل أنا أدري بأنك صخرٌ لايلين

ـ هشام: بل أنا شخصان، صاحب عرشكم

وهشام الذي يخشى الإله

ـ جليلة (بفحيح): إن ربك ليس إلا

ذلك الشر العظيم

فاعبد الآن إلهك

واتخذني كاهنة[٢]

وهكذا تدعو جليلة السُّلطةَ إلى إحياء المجوسية القديمة ـ في حوارات سابقة ـ ثم تدعو إلى عبادة الشر، في هذا الحوار.. حتى إن هشام يحدق في وجهها، فيكتشف أنها: **بنت عتبة، هند آكلة الكبد!** يقصد جدته، أم معاوية، زوج أبي سفيان، التي أكلت كبد الحمزة عم النبي يوم أُحُد.. تلك هي جليلة إحدى تجليات المرأة في النص المسرحي[٣]، فلننظر في التجلي الآخر لها.

---

(١) تقصد: الاحتفال بقتل غيلان.

(٢) غيلان الدمشقي، ص ١٢٤.

(٣) حين تنهمك جليلة في الإفصاح عن دخيلة نفسها (ص ٢٢) يحدث أن: **يتغير صوتها حتى ليشبه صوت الذكر!**

فاطمة بنت أسد، خطيبة صالح، بدت أول الأمر على النقيض تمامًا من جليلة، فهي على ما يصفها غيلان: **العصفورة، السوسنة، أجمل ما أبدعه ربي الخلاق**.. وإذ يقنعها غيلان بطرح النقاب والخروج عن التقليد الذي (انتشر بين الناس، وهو ليس من الدين، وليس من العقل) فهي تطرح نقابها، فيشهق صالح لرؤية وجهها الجميل، ويقول غيلان: **يا سبحان الله!**

لكن هذا الوجه الأنثوي، العصفوري، السوسني، البديع.. لا يلبث إذا ما احتدمت الأحداث، وجَدَّ الجِدُّ، أن يتوارى خلف نقاب - غير حسي - هو نقاب الخيانة! إذ سوف تقوم فاطمة، بشكل غير مباشر بالإرشاد عن صالح وغيلان، وذلك بتسليمها رسالة صالح لغيلان إلى أبيها، فيسلمها الأخير إلى الوليد.. وتتوارى بعد ذلك فاطمة من النص، ولا يأتي لها ذكر بعد أن يكتشف صالح ما فعلته، فيقول:

صالح: ما أشنع فعلك يا فاطمة ابنة أسد بن ربيع

وكذلك أسلمت الورقة لأبيك

ياللخسة! يا من لا يحمل صفة الأسد وإن

حمل اسمه.

* * *

وبعد.. فما الذي نخرج منه بعد هذا التطواف الجدلي في (وقت) مسرحية مهدي بندق؟ نخرج بأنه: ما دامت السلطة قاهرة، فهي بلا

عهدٍ ولا دين، وكل القيم والاعتبارات تسقط في زمن القهر (القاتم) ولا تبقى إلا الروح الثورية، النقية، البريئة، فتتألق حينًا كومضة في الظلام، ثم تذهب ضحيةً للواقع السياسي. ولابد في هذه الحالة أن يحتدم القلق في النفوس ويعصف بها.. ولابد أيضًا أن تتوارى الصورة الجميلة للمرأة، بل تتوارى المرأة ذاتها.

تلك هي: الصورة الكلية المركبة!

في الشعر الصوفي المعاصر

(أنموذجا: الإمام أبو العزائم - أحمد الشهاوي) .

يعد الشعر الصوفي أقل ألوان الأدب العربي حظًا في دائرة اهتمام المعاصرين، فلم يُنشر من دواوين هذا الشعر ـ على كثرتها ـ إلا عدد ضئيل لا يزيد على عدد أصابع اليدين، ولا توجد حوله من الدراسات الجادة إلا أقل القليل، مما لا يزيد في عدده على أصابع يد واحدة.

وكان تيار التصوف قد ابتدأ في وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكنه استعلن في القرن الثالث الهجري، وهو القرن الذي ظهر فيه الشعر الصوفي كأحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوفة (النثر الفني، القصص الرمزي، الشعر الصوفي) وهي أشكالٌ ذات خصائص معينة[1] ظلت تتطوَّر طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفية وتعدُّد الأطر الثقافية لدى كل متصوف.

وفي القرن العشرين، تنوَّعت تجليات الشعر الصوفي عبر مجموعة أصوات، يمكن أن نجمعها ـ على تمايزها ـ في دائرتين. الدائرة الأولى تضم رجال التصوف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفي وقطعوا مراحله، ثم عبَّروا عن ذلك شعرًا، كما عبَّر من قبلهم الأولياء: فمن هؤلاء نجد الإمام **محمد أبا العزائم** والشيخ **إبراهيم حلمي القادري**،

---

(١) راجع ما ذكرناه عن خصائص الشعر الصوفي في مقدمة تحقيقنا لديوان عبد القادر الجيلاني (طبعة إدارة الكتب والمكتبات بمؤسسة أخبار اليوم ١٩٩٠) ص ٦ : ١٣.

وغيرهما[1].. والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين انجذبوا، لأغراض فنية، نحو التراث الصوفي ونحو الرؤية الصوفية الرحيبة، فصاغوا ذلك في شعرٍ يحمل روح التصوف ومذاقه؛ ومن هؤلاء نجد محمد أبا دومة وأحمد الشهاوي، وغيرهما. ومن البدهيِّ أن ضَمَّ الصوت الشعري الواحد من هؤلاء المذكورين، داخل دائرة من هاتين، لا يلغي تميُّز هذا الصوت وتفرُّده وسط أهل دائرته.

ولسوف نتوقف عبر الصفحات التالية عند أنموذجين من أنموذجات الشعر الصوفي المعاصر، رُوعي في اختيارهما أن يكونا على درجة كبيرة من التباعد، حتى يمكن على ضوئهما رؤية مساحة أكبر من ساحة الشعر الصوفي المعاصر.. فالأول (الإمام أبو العزائم) شيخٌ صوفي صاحب طريقة عامرة بالأتباع، والآخر (أحمد الشهاوي) شابٌّ مبدعٌ صاحبُ منظورٍ خاصٍّ للأشياء. الأول عاش وكتب أشعاره الصوفية في الثلث الأول من هذا القرن، والآخر لا يزال يكتب أشعاره في الربع الأخير من القرن العشرين.. أما ما يجمع بينهما، فهو، فقط: الشعر الصوفي.

أولًا: الإمام أبو العزائم:

هو الصوفي الثائر، السيد محمد ماضي الحسني الحسيني، المكنى

---

(١) بخصوص الشيخ إبراهيم حلمي القادري وشعره، يمكن الرجوع إلى الفصل الأخير من كتابنا (شعراء الصوفية المجهولون) سواء في طبعة الأولى التي صدرت عن مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩١، أو طبعته الثانية المزيدة التي صدرت عن دار الجيل في بيروت.

بأبي العزائم، المعروف بلقب الإمام. ولد سنة ١٢٨٦ هجرية (= ١٨٦٩ ميلادية) وبدأ نشاطه الديني، والسياسي، مع بدايات القرن العشرين، بعدما أتم دراسته الأزهرية، وصار أستاذًا للشريعة.. وفي سنة ١٣٣٣ هجرية (١٩١٥ ميلادية) أقصاه الحاكم الإنجليزي من وظيفته كأستاذ للشريعة بكلية «غوردون» في الخرطوم، وحدَّد إقامته، عقابًا على معارضته للوجود البريطاني في مصر والسودان.

ولعب الإمام دورًا بارزًا في أحداث ثورة ١٩١٩ وتحولت داره في القاهرة إلى خليةٍ دؤوب للعمل السياسي، وكان يطبع المنشورات المناوئة للاحتلال، فاعتقله الإنجليز عدة مرات.. وكانوا يفرجون عنه خوفًا من غليان غضب أتباعه، الذين كانوا يبرقون في كل مرة للمندوب السامي البريطاني يتوعدونه، إنْ لم يفرج عن شيخهم وإمام طريقتهم التي عُرفت بالطريقة العزمية، والتي ما تزال تحمل هذا الاسم إلى اليوم، ولها ألوف الأتباع في مصر.

وابتداءً من سنة ١٩٢٤ دخل الإمام في صراع سياسي جديد، وكان صراعه هذه المرة مع الملك فؤاد.. ففي هذه السنة ألغى كمال أتاتورك الخلافةَ الإسلامية، وبدأ في تحويل تركيا إلى دولةٍ علمانية، فتعالت صيحات الأئمة في شتى أرجاء العالم الإسلامي لإحياء الخلافة ـ على أسس سليمة هذه المرة ـ وكان الإمام من المطالبين لذلك، وكان الملك فؤاد يطلبها لنفسه، فاعترض الإمامُ على ذلك، واستند في اعتراضه إلى أن مصر واقعة تحت الاحتلال، فكيف يكون ملكها خليفة للمسلمين، وهو لا يملك أمر بلاده..؟! ودعا الملك فؤاد لتأليف لجنة لمبايعته

كخليفة، فلما اجتمعت اللجنة برئاسة الشيخ الظواهري (شيخ الجامع الأزهر) وأعلنت المبايعة، واجهها الإمام بأبيات اشتهرت كثيرًا آنذاك، يقول مطلعها:

أَظْلَمَ الكَوْنُ بالضَّلاَلِ احْفَظْنِّي　　　أَفْسَدَ الطَّامِعُونَ كُلَّ مَكَانِ[١]

ولم يكتف الإمام بالقول، إنما أسّس لجنة (شعبية) للخلافة الإسلامية، تناوئ اللجنة (الرسمية) التي يرعاها الملك، وسافرت اللجنتان إلى المؤتمر الذي انعقد في مكة سنة ١٩٢٦ للمطالبة بعودة الخلافة.. (مما يجدر ذكره هنا، أن الطريقة العزمية لا تزال ـ حتى اليوم ـ تنادي بعودة الخلافة، وبأن: الإسلام وطن[٢]).

وظل الإمام يدعم الثورة في مصر والأقطار العربية، فساند ثورة عبد الكريم الخطابي بمراكش، مثلما ساند (ثورة) طلعت حرب الاقتصادية في مصر.. وكان طلعت حرب من خُلَّص أصحاب الإمام[٣].

وفي سنة ١٣٥٦ هجرية (١٩٣٧م) توفي الإمام، أو انتقل ـ بعبارة

---

(١) عبد المنعم شقرف: الإمام محمد ماضي أبو العزائم ـ حياته وجهاده وآثاره، تقديم الإمام محمد الفحام، ص ٢٢٤.

(٢) الإسلام وطن: عنوان لأحد كتب الإمام. صدر مؤخرًا في طبعة فاخرة عن مشيخة الطريقة العزمية (دار الكتاب الصوفي) وهو أيضًا عنوان المجلة الشهرية التي تصدرها الطريقة، وهي مجلة ذات طابع صوفي وسياسي في الوقت نفسه.

(٣) العلاقة بين التصوف والواقع السياسي والاجتماعي، مسألةٌ معقدة يطول الكلام في تفصيل دقائقها، وربما نفرد لهذا الموضوع كتابًا قادمًا عنوانه: الصوفية والسلاطين.

صوفية ـ إلى الحياة البرزخية.. بعدما ترك العشرات من الكتب[١]، والمئات من المقالات[٢]، وآلاف القصائد الصوفية[٣]. فقد كان الإمام يتكلَّم الشعر!

ثانيًا: أحمد الشهاوي:

أفصح الشاعر أحمد الشهاوي عن نفسه للمرة الأولى، حين أصدر ديوانه الأول (ركعتان للعشق) سنة ١٩٨٨، وكان في الثامنة والعشرين من عمره؛ فلفت الأنظار إليه بشدة، باعتباره شاعرًا تنطلق رؤاه من زاوية صوفية، يتكئ فيها على الموروث الصوفي ابتداءً، ثم يحلِّق في سمائه الخاصة بأجنحة اللفظ المرهف. وتوقَّف النقاد عند ركعتي العشق، واتفقوا على أن الشهاوي يمثل ـ آنذاك ـ شجرةً طالعةً في أرض الشعر، سرعان ما ستتدلى منها الثمار.. وقد تدلَّت بالفعل.

---

(١) من كتب الإمام، المنشورة: أسرار القرآن (عدة أجزاء) شراب الأرواح، مفتاح الوصول، النور المبين، الإسلام نسب، كتاب الجفر، الطريق إلى الله، الطهور المدار، السراج الوهاج، مشارق البيان، دستور آداب الملوك.. بالإضافة إلى نص مسرحي بعنوان (محكمة الصلح الكبرى) ومجموعة قصصية نُشرت مؤخرًا بعنوان: دروس في قصص..

(٢) كتب الإمام مقالاته في مجموعة الصحف التي أصدرها في الربع الأول من هذا القرن، وهي صحف: الفاتح، المدينة المنورة، السعادة الأبدية.. كما كان ينشر بعض مقالاته في المجلات الإسلامية التي كانت تصدر آنذاك.

(٣) هناك ـ على أقل تقدير ـ بضعة آلاف من قصائد الإمام.. ومريدوه وأتباعه الحاليون يؤكدون أن له «نصف مليون قصيدة» وقد جُمعت هذه القصائد مؤخرًا في ديوان بعنوان: ضياء أهل القلوب من فضل علَّام الغيوب.. وهو الديوان الذي صدر منه، حتى الآن، ثلاثة مجلدات ضخمة.

ولاحظ الكُلُّ أن عنوان ديوان الشهاوي الأول، مرتبطٌ بمقولة الحلَّاج (أبو المغيث الحسين بن منصور، المقتول ببغداد سنة ٣٠٩ هجرية) الشهيرة: «**ركعتان في العشق، لا يجوز وضوؤهما إلا بالدم..**» لكنهم، ربما، لم يلحظوا السياق الخاص بمقولة الحلَّاج مقارنة بعنوان ديوان الشهاوي.. فإذا كانت عبارة الحلَّاج، قد قيلت في يومه الأخير، حين قطعوا يديه ـ وهو مصلوب ـ تمهيدًا لذبحه في اليوم التالي؛ فإن عنوان الشهاوي جاء في يومه الأول، وفي مفتتح دخوله أرض الشعر.. تلك الأرض دخلها الشهاوي وهو يحمل كَفَنَ الحلَّاج، أو بالأحرى: رماده.

وتوالت إبداعات الشهاوي الشعرية والنثرية، بعد تجربةٍ مع المرض جعلته يواجه واقعة فنائه الخاص، وبعد حربِ الخليج التي واجهته ـ آنذاك ـ بواقعة فناء العالم.. وكان الشاعر قد اهتدى لصيغة لإبداعاته، هي ترنيمة (الأحاديث) فصدر السفر/ الديوان الأول من أحاديث الشهاوي سنة ١٩٩١، وصدر السفر الثاني منها سنة ١٩٩٣. وما بين السفرين، كانت له وقفات نثرية أخَّاذة، تخلَّقت من أحزانه الشفيفة الرهيفة الفادحة: هي تلك التنويعات الجمالية التي ضَمَّها: كتاب العشق.

والشعر: كما وصفه الشهاوي، الذي كان في ابتداء أمره مريدًا في إحدى الطرق الشاذلية: «**معادلٌ للموت، وصوتُ الوقت الذي أحياه، ومصيرٌ واسعٌ للكون الأرحب..**» ويضيف ردًا على سؤال الشعر:

الشِّعْرُ، حائطٌ عالٍ لمستشفى نفسي.

يوقف مَدَّ الجنون

ومثلما حظي الإمام بعديد من الكتب والدراسات[١]، حظيت إبداعات الشهاوي باهتمام النقاد، وكتبوا عنها شيئًا كثيرًا تهمُّنا منه الآن دراسة مهمة كتبها الناقد/ المبدع إدوار الخراط ونشرها بمجلة «فصول» تحت عنوان: عن القلق الصوفي المعاصر، في أحاديث أحمد الشهاوي.

وتهمُّنا هذه الدراسة ـ بالذات ـ هنا، لأنها تناولت شعر الشهاوي باعتباره شعرًا صوفيًّا معاصرًا، وحكمت على صوفية الشهاوي الشعرية أحكامًا، نراها في حاجةٍ إلى إعادة نظر.. فقد فصل إدوار الخراط بين ما أسماه (الصوفية التراثية) وما أسماه (الصوفية المستحدثة) ثم وضع الشهاوي في النوع الأخير! يقول إدوار الخراط:

«**الصوفية التراثية** في مجملها إيمان عقيدي يشتعل عشقًا في ذاتٍ عليا مفارقة.. وهذه **الصوفية المستحدثة** بحثٌ وليست قرارًا/ استقرارًا، نزوعٌ قلقٍ في صميمها، وليست مثولًا راسخًا على قاعدة عقيدية،

---

(١) بالإضافة إلى كتاب عبد المنعم شقرف المذكور فيما سبق (الإمام محمد ماضي أبو العزائم ـ حياته وجهاده) له أيضًا كتاب: أبو العزائم وأثره في التصوف المعاصر. وللدكتور محمد يوسف حموده، كتاب: منهج التربية عند الإمام أبي العزائم. وللدكتور مختار أبي العزائم كتاب: الوجدانيات مع تأملات أبي العزائم الصوفية. وقد نوقشت (عام ١٩٩٢) رسالة ماجستير بآداب سوهاج، قدمها «سري محمد حسن» بعنوان: آثار محمد ماضي أبي العزائم الشعرية.

سؤالٌ وليست إجابة.. فإذا خصصنا الحديث عن «الأحاديث» دون أن يشطر بنا الكلام، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوي - شاعرًا - هو القلق لا استنامة إلى إيمان.. هذه إذن في تصوري، صوفية لا تنزع أبدًا إلى مطلقٍ علويٍّ سامٍ بذاته»[١].

ونريد هنا، ما دمنا بصدد الكلام عن الشعر الصوفي، بيان أنه لا يوجد في التصوف (التراثي أو المستحدث) قرارٌ، أو استقرارٌ، أو استنامةٌ إلى إيمان.. فالتصوف من يومه: قلقٌ وحيرة. وإن شئت الدقة قلت: لا يخلو التصوف من قلقٍ وحيرة.. انظرْ مثلًا قول الشبلي (أبي بكر دلف بن جحدر، المتوفي ٣٢٠ هجرية):

تَسَرْبَلْتُ لِلحَرْبِ ثَوْبَ الغَرَقْ وَهِمْـتُ البِلادَ لوَجْدِ القَلَقْ
فَإِذَا خَاطَبُونِي بعِلْمِ الوَرَقْ بَرَزْتُ عَلَيهِمْ بِعِلْمِ الخَرَقْ[٢]

ومن كلام ابن عربي (الشيخ الأكبر، محيي الدين المتوفي سنة ٦٣٨ هجرية) قوله: مَا ثَمَّ إلا حيرةٌ، لتفرُّق النظر.. وفي شعر ابن الفارض:

زِدْنِي بِفَرْطِ الحُـبِّ فِيكَ تَحَـيُّرًا وَارْحَمْ حَشَا بِلَظَى هَوَاكَ تَسَعَّرَا[٣]

(١) إدوار الخراط: عن القلق الصوفي المعاصر (مجلة فصول - صيف ١٩٩٢، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني) ص ٣٠٧ وما بعدها.

(٢) انظر: السلمي: المقدمة في التصوف وحقيقته، تحقيق يوسف زيدان (مكتبة الكليات الأزهرية ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م) ص ٣٢.

(٣) ابن الفارض: الديوان، تحقيق الدكتور/ عبد الخالق محمود (دار المعارف - القاهرة ١٩٨٤) ص ٢٣١.

المسألة إذن، أن الشهاوي بكل ما في شعره من «قلق معاصر» يتواصل في حقيقة الأمر مع القلق الصوفي العريق.. فالشهاوي لا يؤسس تصوفًا (حداثيًا) وإنما هو متواصلٌ مع تراثه الصوفي الممتد، عاكفٌ على لغته الرهيفة، مطورٌ لها في إطار متجدِّد.. كما جدَّد الذين من قبله.

وبعد هذه الإطلالة على الشاعرين، والتلميح إلى طبيعة التكوين الشخصي الذي انطلق عنه شعرهما الصوفي.. تبقى لنا إطلالةٌ على عالمها الشعري، وهي إطلالةٌ ـ كما أسلفنا ـ تتيحُ قدرًا لا بأس به من رؤية الشعر الصوفي المعاصر، لاسيما أنها رؤية تجمع بين شاعرين بينهما قدرٌ من التقابل بالتضاد، وقد قيل: الضِّدُّ يُظهر حُسْنَهُ الضِّدُّ.

وفي إطار الالتقاء على أرض الشعر الصوفي، أو التواصل معه في الحقيقة، على الرغم من افتراق الدائرتين التي ينتسب إليها الإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوي.. كانت تلك الثنائيات:

(١) الترميز التراثي في مقابل التناص:

في شعر الإمام أبي العزائم محاولة للحفاظ على «تقاليد» الرمز الصوفي، فهو يؤكد الرموز نفسها التي طالما استخدمها الصوفية الشعراء من قبله، وأشهرها الإشارة بالمحبوبة العربية (ليلى) إلى الذات الإلهية.. وهو رمزٌ لا نكاد نجد شاعرًا صوفيًا إلا واستخدم هذا الرمز (ليلى) كما وصفناه بحق: من تقاليد الرمز الصوفي. وتضاف إلى هذه (التقاليد) أشياءٌ أخرى، مثل: الخمر (= شراب المحبة الإلهية)،

والسكر (= النشوة القلبية بتنزل التجليات) والهيكل (= الوجود الجسماني).. وغير ذلك مما يتكرَّر كثيرًا في شعر الإمام.

لكن أشعار الإمام احتوت على نمطًا آخر من الترميز التراثي، أظنه قد انفرد به. وهذا النمط يتلخَّص في تركيز عدة مضامين ومستويات دلالية في لفظةٍ واحدة، ثم استغلال هذه اللفظة المفردة في عدة تشكيلاتٍ، يُبرز كلُّ تشكيلٍ منها مستوى دلاليًا معينًا.. وتلك الخاصية يمكن تسميتها: الطي والنشر.

والطي والنشر عمليتان، تظهر الثانية منهما (النشر) في النص الشعري المكتوب، أما العملية الأولى (الطي) فالمفترض أنها تمت قبلًا، في ضمير المتكلم.. بينما يتم (النشر) في ضمير السامع.

والمثال البارز على هذه الخاصية، نراه في لفظة أَلَسْتُ التي تكررت كثيرًا في شعر الإمام. وهذه الكلمة في أصلها قرآنيةٌ، وردت في سورة الأعراف حيث تقول الآية ١٧٢ ما نصُّه: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِىٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ۖ قَالُوا۟ بَلَىٰ ۛ شَهِدْنَآ ۛ أَن تَقُولُوا۟ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَـٰذَا غَـٰفِلِينَ﴾.

تشتمل الآية على عدة مضامين ودلالات، أولها أنه كان للبشر وجود روحي سابق على وجودهم الحسي.. وهذا الوجود الأول روحيٌّ محض، ليس فيه حِسٌّ.. فهناك إذن عالمان، سابقٌ (يعرف بنص الحديث الشريف باسم: عالم الذَّرِّ)، ولاحقٌ (سوف يسميه أفلاطون بعالم الحسِّ، ويسميه صوفية الإسلام: عالم الأجسام).. وفي العالم

الأول (الذر) كان الشهود الأتم، وكان إقرار الأرواح بالوحدانية، وبالعبودية لله، وهو ما يعرف بالتوحيد الشهودي الإشهادي، كما في الآية ﴿ شَهِدَ ٱللَّهُ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ وَأُوْلُواْ ٱلۡعِلۡمِ قَآئِمَۢا بِٱلۡقِسۡطِ ﴾[١] الذي هو أعلى أشكال التوحيد.. وفي الآية أيضًا: خطابُ الله للأرواح، وحجةُ الله على العباد، وإثباتٌ للفطرة.. وغير ذلك الكثير مما أفاض الصوفية في الكلام عنه على مَرِّ القرون.

يجمع الإمام كل هذه المضامين، وما تشير إليه الآية من دلالاتٍ أصلية ودلالات تأويلية، فيجعل الجميع مركزًا في لفظة واحدة، هي: أَلَسْتُ.. ولننظر إلى استخداماته لهذه اللفظة.

في ورقة واحدة من ديوان الإمام، تتكرر لفظة أَلَسْتُ أكثر من عشر مرات؛ ففي قصيدة له، بعنوان (لوامحُ ودٍّ السابقية في سكر أهل المحبة) وهو عنوانٌ دال، يقول:

أَهْلُ المَحَبَّةِ مِنْ أَلَسْتُ سُكَارَي ... لَـمَّا لَهُمْ قَدْ أَشْهَدَ الأَنْـوارَا

يشير الشطر الأول من البيت إلى تلك (السابقية) الـواردة في عنوان القصيدة، بحيث تصير أَلَسْتُ علامة دالة على الزمن الأول، أو بالأحرى: الوجود الأول: من حيث هو سابقٌ على الوجود الثاني (وبالمناسبة فهناك وجود ثالث ورابع[٢].. إلخ) فالدلالة الأصلية هنا

(١) سورة آل عمران، آية ١٨.

(٢) الوجود الثالث عند الصوفية هو (عالم البرزخ) الذي يكون بعد الموت حتى يوم الحشر.. وفي يوم الحشر يكون الوجود الرابع، وهكذا.

دلالةٌ زمنية، ثم تلحق بها دلالة تابعة؛ إذ إن الشهود في العالم الأول، أورث الأرواح المحبَّة ـ لما شاهدوا جمال الذات الإلهية ـ فتلك هي المحبةُ الأولى التي أسكرت الأرواح في الأزل، وما تزال تسكر أهل الولاية إلى الآن.. وهذه الدلالة الثانية تتأكد في بيت آخر من القصيدة، يقول:

أَنَا مِنْ أَلَسْتُ مُهَيَّمٌ بجَمالِهِ أَنْتُمْ مَعِي إِذ أَظْهَرَ الإِنْوَارَا

وبقطع النظر عن الصنعة البادية في استخدام (أنوار) في البيت الأول، و(إنوار) في البيت الثاني، فإن الذي يتأكد في الشطر الأول من البيت الثاني هو المعنى المشار إليه فيما سبق من أن الشهود أورث محبةً.. ثم يُضاف إلى ذلك التأكيد أن ذات الشاعر (الإمام) من الفريق المشار إليه أولًا (أهل المحبة).. وفي بيت ثالث من القصيدة نفسها سوف تصير لفظة أَلَسْتُ دالةً على حُجَّة الله على خلقه، ومعيارًا للدرجة الروحية للإنسان في عالمنا الأرضي؛ يقول الإمام:

مَنْ لَمْ يَرَ بأَلَسْتُ نُورَ جَمَالِهِ لَمْ يَشْهَدِ الأَنْـوارَ وَالأَسْرَارا

وهكذا تصير «أَلَسْتُ» هذه المرة فاصلًا بين أهل المحبة وأهل الشقاوة، بين أهل الأسرار وأهل الحياة القشرية، بين أهل الله والعوام.. واللافت للنظر هنا، أنه في كل مرة ترد أَلَسْتُ تقترن بذكر الأنوار! وقد أضيف للأنوار في البيت الثالث الأخير: الأسرار.

• والأسرار تورث التفرُّد بالمعرفة، تلك المعرفة الإلهية التي اختص بها الصوفية في مقابل المعرفة الاستدلالية عند عوام العلماء والفقهاء!

لكن الأسرار أيضًا تورث القلق والحيرة، تلك الحيرة التي ظن البعض أن التصوف خلوٌ منها.. يقول الإمام في نفس القصيدة:

العِشْقُ عِنْدَ أَلَسْتُ كَانَ مُحَقَّقًا ... بُرْهَانُهُ، صِرْنَا بِذَاكَ حَيَارَي

ويقول في قصيدة تالية[1]:

حَيَّرَتْنِي أَلَسْتُ حَتَّى تَجَلى ... لِي بِمَعْنىً مِنْ مُبْدِئِي وَمُعِيدِي

وكأنما الإمام يضع الإشكال في الشطر الثاني من البيت الأول، ويكرره في الشطر الأول من البيت الثاني.. نعني: إشكال الحيرة الناجمة عن أَلَسْتُ، ثم يفصح في آخر البيت الثاني عن ارتفاع الإشكال بفضل الله (المُبدئ والمُعيد) لكنه لا يوضح كيفية ارتفاعه.. فإذا كانت أسرار عالم الذر، عالم أَلَسْتُ، قد أورثته الحيرة في مرحلةٍ من سيره، فإنه في مرحلة تالية سوف يتجاوز الحيرة.. لكن التجاوز يتم هو الآخر بسِرٍّ يودعه الله في قلبه، سِرٌّ يتعلق بمسألة المبدأ والمعاد.

ولا تنتهي عملية التشكيل الدلالي بلفظة أَلَسْتُ في شعر الإمام، ومن أراد مطالعة المزيد؛ فلينظر في قصائد الإمام، ليرى كيف تتعدَّد المستويات الدلالية لهذه اللفظة التي تحتوي ـ ضمن الكثير الذي تحتويه ـ على معنى: القَبْل.. لكننا نود، أخيرًا، أن نشير إلى أن الإمام في أحد أبياته، قد تجاوز القبل إلى قبل القبل! ليورثنا نحن ـ هذه المرة ـ الحيرة! فإذا كان عالم الذر هو الوجود الأزلي للأرواح قبل خلق الأجساد، فما الذي يشير إليه الإمام ـ إذن ـ حين يقول:

---

(١) انظر نص القصيدتين في: ديوان ضياء القلوب (المجلد الأول)، ص ١٤٥، ١٤٦.

ذَاكَ سِرٌّ قَدْ كَانَ قَبلَ أَلَسْتُ   قَدْ رَأَيْنا جَمَالَهَا وحُلاَهَا[١]

نأتي، بعد ما سبق، إلى الشهاوي وأحاديثه الشعرية، لنرى كيف تعامل الشاعر، هذه المرة، مع التراث.. مع ملاحظة أن الشهاوي كتب أشعاره في وقت اتسعت فيه حركة التعامل الأدبي المعاصر مع التراث، وبعد ما أفاض نُقَّاد البنيوية في الكلام عن التناص؛ فأدت الإفاضة إلى لفت الأنظار المعاصرة إلى إمكانية الاتكاء على الموروث دون حرج!

وأشكالُ التناص ـ ذلك المصطلح المراوغ ـ عديدةٌ، لكن ما يجمع بينها هو كونها عملية استبطان نصٍّ سابق في سياق نصٍّ لاحق، بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة، لا يمكن استكشافها في النص الأسبق، وإنما يكون لها في النص اللاحق (حضور دلالي) متميز.. فكيف تمت عمليات التناص في شعر أحمد الشهاوي؟

يبدأ تناص الشهاوي مع الموروث الديني والصوفي في تلك الصيغة التي اختار أن يصب فيها إبداعه الشعري: **الأحاديث**. وقد استوقفت هذه الصيغة «الجريئة» معظم الكُتَّاب والنُّقَّاد الذين تحدثوا عن شعر الشهاوي؛ فقال رفعت سلَّام في مقالةٍ له: «يشير العنوان (الأحاديث) إلى اتكاء التجربة على شكل الأحاديث النبوية، تلك الصياغة اللغوية المكثفة بلا ترهُّل أو زوائد إنشائية» ولا أدري من أين جاء رفعت سلَّام بهذا الحكم على الأحاديث النبوية! ففي الحديث الشريف روايات مطولة ذات طابع إنشائي بارز ـ كحديث النبي إلى زوجاته،

---

(١) البيت من قصيدة بعنوان: من كنوز أسرار مبدأ الخال قبل ألست (الديوان ١/ ١٤٧).

وتمثله بحكايات العرب، مما يقع معه الحديث الواحد في صفحات كثيرة - ويبدو أن هذا الحكم استند إلى ما يسمى بالحديث المشهور، الذي تكون صيغته في الغالب موجزة.. وقد تساءل إدوار الخراط في مقالته المذكورة آنفًا: «لماذا إذن صيغة الأحاديث؟ هل هذا نوع من المتنبي المعاصر؟ أيعني هذا أن الشاعر وريث النبي؟ إن استقراء شعر الشهاوي لا يؤيد هذا الافتراض، بل على العكس؛ ينفيه».. ولا أدري ماذا سيقول إدوار الخراط عن نبوءات الشهاوي، مثل قوله في (حديث) ألقاه في معرض القاهرة الدولي للكتاب (يناير ١٩٩٣) ما نصُّه:

والبيوتُ التي عشتُ

سوف تنشرُ أسرارَ نومي

وتتلو على الناس قرآني

وأسفارًا من العشق الحلال

بل، ما الذي يمكن قوله بصدد «تصريح» الشهاوي في السفر الأول من أحاديثه:

حالي يترجمني إلى لغةٍ تقول ولا تقولْ

تقولُ بأنني ولدٌ رسولْ

تقوُل بأنني وطنٌ جميلْ

أعتقد أن المسألة بحاجة إلى تناول أعمق لكيفية تعامل الشهاوي

مع تراثه، أو - بعبارة أخرى - كيفية تناصه مع الموروث.. وهنا نقول: مما لا شك فيه أنْ تأمل أشعار أحمد الشهاوي، وإنضاجها في نفس القارئ على نارٍ هادئة، يكشف عن وعيه الواسع بالتراث، وإحاطته بكثير من جوانبه.. ومع هذا الوعي وتلك الإحاطة، بالإضافة إلى حساسية الشهاوي اللغوية، وشعوره المرهف بالسياق؛ كل ذلك اجتمع، فجعل الشهاوي - ربما بطريقةٍ لا شعورية - يعمد إلى إبراز النص التراثي الذي لا يتقوَّم بذاته، بل بنصٍّ آخر يُضاف إليه.. وعن طريق الإضافة، أو إشباع الدلالة، يتحدَّد سياق النص التراثي الأصلي. دون الإضافة أو الإشباع يكون النص في حالةٍ من التشظي، تؤهله لإنتاج نصٍ جديد.. ولنضرب أمثلة:

في النص الأصلي (الأحاديث الشريفة) لا تتحدَّد دلالة لفظي (حديث/ أحاديث) بحيث تقع على كلام النبي ﷺ، إلا عن طريق الإضافة، فيقال: الحديث النبوي، الحديث الشريف، علم الحديث، مصطلح الحديث... إلخ. أما لفظة (حديث) بذاتها، فلا تقع لها دلالةٌ مؤكدة على الأحاديث النبوية، فمن الممكن أن تنصرف إلى دلالات أخرى، بحسب الإضافة، فتكون مثلًا: حديث عيسى بن هشام - حديث الأولين - حديث الناس.. وهكذا. ثم تظهر براعة الشهاوي حين يجعل عنوان ديوانه (الأحاديث) دون إضافة، ليفسح المجال أمام تولُّد دلالات متعدِّدة في نفس القارئ، نظرًا إلى أنه ترك اللفظة في حالة التشظي، دون إتمام بُعدها الدلالي بأيّ إضافة لها! وبذلك يظهر أن الشهاوي لا يؤكد صلة (أحاديثه) بالأحاديث النبوية، ولا ينفيها في

الوقت نفسه.. ومع هذا، فالشهاوي ـ على جرأته المراوغة البديعة ـ يظل أقل جرأة من شعراء الصوفية الذين اتكأوا على صيغة الحديث النبوي، واستخدموا اصطلاحاته دون مواربة، في سرد حديثهم الخاص.. حديث المحبة، مثلًا، في قول عبد الكريم الجيلي (المتوفى ٨٢٦ هجرية) في قصيدته المسماة بالدُّرَّة الوحيدة:

بَلِّغْ حَدِيثًا قَدْ رَوَتْهُ مَدَامِعِي ... إِذْ عَنْعَنَتْهُ مُسَلْسَلًا فَيَضَانُه
أَسْنِدْ لَهُمْ ضَعْفِي وَمَا قَدْ صَحَّ مِنْ ... مُتَوَاتِرِ الخَبَرِ الَّذِي جَرَيَانُه
يَرْوِيهِ عَنْ عَبَرَاتِهِ عَنْ مُقْلَتِي ... عَنْ أَضْلُعِي عَمَّا رَوَتْ نِيرانُه
عَنْ مُهْجَتِي عَنْ شَجْوِهَا عَنْ خَاطِرِي ... عَنْ عِشْقِهِ عَمَّا حَوَاه جَنَانُه
عَنْ ذَلِكَ العَهْدِ القَدِيمِ عَنِ الهَوَى ... عَمَّنْ هُمُ رُوحِي وَهُمْ سُكَّانُه[١]

والمثال الآخر الشاهد على تعامل الشهاوي ـ ذلك التعامل البارع ـ مع التراث، هو ما يظهر من استخدامه في قصيدته سالفة الذكر[٢]، لآية قرآنية. الآية في أصلها تقول: ﴿يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ ۝١ قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا ۝٢﴾

---

(١) انظر نص القصيدة بكتابنا: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية (دار الجيل ـ بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٢) ص ٦٨ وما بعدها.. ويلاحظ في الأبيات المذكورة أن الجيلي استخدم من مصطلحات الحديث الشريف، على الترتيب، ما يلي: الإبلاغ، الرواية، العنعنة، المسلسل (الحديث الذي اتصل إسناده) الإسناد، الصحيح، المتواتر، الخبر. وبخصوص دلالة كل مصطلح من ذلك، يمكن الرجوع إلى: المختصر في علم الحديث النبوي، لابن النفيس، بتحقيقنا (الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة ١٩٩١).

(٢) ورد نص القصيدة في السفر الثاني من الأحاديث، وهي بعنوان: حديث الغريب.

نِّصۡفَهُۥٓ أَوِ ٱنقُصۡ مِنۡهُ قَلِيلًا ۝٣ أَوۡ زِدۡ عَلَيۡهِ وَرَتِّلِ ٱلۡقُرۡءَانَ تَرۡتِيلًا﴾[١] في النص القرآني نجد مُخاطَبًا، وأداة خطاب ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمُزَّمِّلُ﴾ ثم نجد الخطاب ﴿قُمِ ٱلَّيۡلَ﴾ يليه إشباعٌ للدلالة، بحيث يتقيَّد قيام الليل في ﴿إِلَّا قَلِيلًا﴾ أو ﴿نِّصۡفَهُۥٓ﴾ أو ﴿ٱنقُصۡ مِنۡهُ قَلِيلًا﴾ أو ﴿زِدۡ عَلَيۡهِ﴾ وكلها وجوه محتملة لقيام الليل.

ويأتي شعر الشهاوي ليفجّر النص إلى شظاياه، فيترك أداة المخاطبة ويترك المُخَاطَب، ويستبقي الخطاب ﴿قُمِ ٱلَّيۡلَ﴾ ويترك الإشباع الدلالي المقيَّد للخطاب، فيورد الخطاب ذاته «النص» مع إشباعٍ جديد يولِّد دلالةً جديدة في سياقه الخاص.. الخاص بالشهاوي الذي يقول:

قُمْ الليل كله

قِسِ النار والطين

ولا تقسْ أحدًا عليها

وقد أتاحت عمليةُ التفجير للنص الأصلي، الجمعَ بين شظايا نصوص متباعدة، فإذا كان الشطر الشعري الأول هنا قد استدعى الموروث الديني، متمثلًا في اللفظ القرآني (قم الليل) فإن الشطر التالي له ـ مباشرةً ـ يستدعي نَصًّا مغايرًا، من قلب الفلسفة.. هو قول نيتشه: لقد صنعتُ الإله من ترابي وناري! فنرى الشهاوي بعد تفجيره لعبارة نيتشه، يستبقي التراب والنار، أو النار والطين (مكونات الإنسان

---

(١) سورة المزمل، آيات ١: ٤.

ورمز ارتباطه بالأرض وبالسماء وتردُّده بين الحس والعاطفة) ويستبعد مسألة صنع الإله.. وفي النهاية، يكون قيام الليل، كله، لقياس النار والطين.. أو الوزن النوعي لذات الشاعر بين نزوعه السماوي (النار) ورسوخه الأرضي (الطين) وكلاهما من عناصر تكوين ذاته!

والأمثلة على ما سبق، في شعر الشهاوي، كثيرة.. لكنه، والحق يقال، لم يكن على القدر نفسه من البراعة في بعض الأحيان. ففي القصيدة نفسها المذكورة، نرى الشهاوي وهو يقطع سياقه الخاص، وإيقاعه الشعري، ولفظه الشفيف؛ فيشق القصيدة ـ من منتصفها ـ ويضع بقلبها من شعر (رابعة العدوية) قولها:

أَلَا لَيْتَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَك عَامِرٌ

وَبَيْني وَبَيْنَ العالمِيَن خَرَابُ

فهل يريد الشهاوي ـ عامدًا ـ أن يطيح ببنية قصيدته، فيكسر إيقاعها الداخلي وموسيقاها، علاوة على تشتيت الرؤية.. أم تراه قد أراد التوحُّد مع عشق رابعة بعمل اقترانٍ بين نصِّه الخاص ونصِّ رابعة، دون المزج بينهما. على أي حال، فالشهاوي لم ينفرد عن الإمام أبي العزائم في هذه العملية التي يمكن تسميتها (التحول المفاجئ) في سياق القصيدة، فالإمام أيضًا، كثيرًا ما يفاجئنا في القصيدة الواحدة بتحول آخر ـ مقصود ـ هو تحويل البحر العروضي إلى بحرٍ آخر، مع الحفاظ على القافية! وتلك مسألة أخرى، نرجئها إلى حين الكلام على تقابل الشاعرين بالتداخل.

(٢) الفقر في مقابل اليتم:

للصوفية، الأواخر والأوائل، مفهومٌ خاص للفقر.. فهو عندهم ـ باختصار ـ الافتقار التام إلى الله، وخلع الشعور بالآنية في مواجهة الذات الإلهية. والفقر هو طريق الأولياء إلى الله! يقول البسطامي: **عبدتُ الله أربعين سنة، فنوديت «إذا أردتَ أن تأتي إليَّ، فأت إليَّ بما ليس فيَّ» فقلتُ «سبحانك، وما ليس فيك؟» قال: الفقر**[١]. والفكرة هنا، أن افتقار الصوفي وتخليته ذاته عن كل ما سوى الله، يفسح المجال أمام قبول التجليات الإلهية.. وهذه حالٌ فريدة، معناها غايةٌ في الدقة، فالصوفي ـ في الحقيقة ـ فقيرٌ، فقط، تجاه الله.

ومَرَّ علينا فيما سبق، أن الإمام كان ثائرًا بالمفهوم السياسي، معارضًا لسلطة الملك فؤاد، ورغبته في الخلافة المظهرية التي ينشدها للتجمُّل فحسب، ولأغراض سياسية! فلننظر إلى هذا الإمام الثائر المعارض وهو يصوِّر نفسه ـ تجاه الله ـ فيقول في مقدمة كتابيه (أصول الوصول لمعية الرسول) و(شراب الأرواح من فضل الفتاح) ما نصُّه:

أنا العبد، الخويدم، المسكين، المنكسر القلب، المضطر.. محمد ماضي أبو العزائم؛ الخوف قوامه، والذل حليته، والرهبة باطنه، والرغبة ظاهره، والحيرة رداءه، والصبر أنيسه.. والتسليم مذهبه».

ذلك هو (الفقر) الذي كان محركًا من محركات شاعرية الإمام،

---

(١) السهجلي: النور من كلمات أبي طيفور = البسطامي (نشره د/ عبد الرحمن بدوي في كتابه: شطحات الصوفية) ص ١٦٢.

وطابعًا عامًا يكمن خلف أبياته الشعرية بأسرها، لاسيما تلك «الاستغاثات» التي تحتشد في ديوانه؛ كأن يقول وقد تضاءلت ذاته لأبعد الحدود، فاختار من اللفظ أيسره، بلا صنعة:

رُبَّ مُضْطَرٍ فَقِيرٍ عَائِلٍ ... خَائِفٍ، وَعَمِيمُ فَضْلِكَ سَائِلُ
رَبُّ رُضْوَانٍ وفَضْلٍ قَصْدَهُ ... وَهْوَ عَبْدُ السُّوءِ غِرٌّ جَاهِلُ
أَنْتَ مُعْطٍ بَلْ غَفُورٌ مُنْعِمٌ ... لِلْمسِيءِ لِذِي الإِنابَةِ قَابِلُ[1]

ومع عمق الشعور بالفقر واضمحلال الذات تجاه الوجود الإلهي، يتزايد في شعر الإمام شعورٌ آخر، هو العجز والذُّلُّ لله، ويتعاظم إحساسه بذنوبه (بالمناسبة: فالذنب في شأن الأولياء ليس كمثله بالنسبة للعوام، فانصراف خاطر الولي - مثلًا - لحظةً عن ربه، ذنبٌ عظيم) وهنا يقول الإمام:

ذُنُوبِي بُرهَاني عَلَى العَجْزِ وَالذُّلِّ
وَعَجْزِي وَذُلِّي يَدْعُوَانِي إِلَى الوَصْلِ[2]

وفي آخر البيت يرد مفتاح الخروج من حال الفقر، وما يستتبعه من ذلةٍ ومسكنةٍ وعجزٍ وشعورٍ بالغ بالذنب، فيكون هذا المفتاح هو (الوصل) والوصل - عند الصوفية - لا طريق إليه، إلا المحبة والعشق.

مع المحبة، يأخذ شعر الإمام وجهة جديدة، فيستند إلى تراث

(١) أبو العزائم: ديوان ضياء القلوب ٣/ ١٠٦٠.
(٢) أبو العزائم: ديوان ضياء القلوب ٢/ ٦٢٥.

الغزل الصوفي السابق، ويتخير من أرق الألفاظ ما يناسب رقة حال المحبين.. وذلك ما يظهر في عدة قصائد للإمام، منها هذان البيتان:

مَا النَّارُ إِلَّا حُبُّه وَزَفِيرُهَا ... في بَاطِنِي مِنْ نُورِ آيَةِ حُسْنِهَا

نَارُ المحبَّةِ كَمْ أَذَابَتْ غَيْرَهَا ... وَأَخُ المَحبَّة لا يميلُ لِغَيْرِهَا[1]

وتتزايد حِدَّةُ اللغة في شعر الإمام، حين ينتقل من المحبة إلى العشق؛ وذاك أمرٌ طبيعي، فللعشق ـ كما يقول ابن عربي ـ التهابٌ[2].. فلابد للغة العشق ـ أيضًا ـ أن تلتهب، فيكون التأوُّه:

أَوَّاهُ تَنْمُو لَهْفَتِي وَصَبَابَتِي ... وَتَـأَلُّهِي لِحَقِيقَتِي وَكَـمَالِي

عَجَبًا مِن المعشُوقِ مَنْ هُوَ عَاشِق ... أَأَنَـا لِوصْفِي أم أنـا كمالي

عَشْقٌ وَمَعْشُوقٌ وَعَاشِقٌ جُمِعَتْ ... مِنْ غَيْرِ فَصْلٍ يُرى وَوِصَالِ[3]

وهكذا تتحد الذات العاشقة بالمعشوق، ويلتحمان بالعشق، فلا يصير للوصال الذي كان أملًا، وجودٌ.. وعلى هذا النحو يخرج الإمام في شعره من مرتبة الفقر إلى مرتبة الولاية، بالحب، ثم بالعشق.

.. ونأتي ـ مرة أخرى ـ للشهاوي، فنراه يهدي السفر الأول من ديوان الأحاديث إهداءً يصفه بأنه (خاصٌ جدًا) فيقول: «إلى نوال عيسى.. **حديث الأحاديث، وآية الآيات**» وفي بداية (كتاب العشق)

---

(١) الأبيات من قصيدة مخطوطة لم تنشر بعد في ديوان الإمام الذي تصدر أجزاؤه تباعًا.

(٢) ابن عربي: الفتوحات المكية، طبعة دار الكتب العربية، المجلد الرابع، الفصل ٥٥٩.

(٣) من قصائد الإمام المخطوطة.

إهداءٌ كالسابق، خاصٌ جدًا؛ يقول: «**إلى نوال عيسى.. فاتحة الكتاب، وسدرة منتهى العشق**».

ها هي، إذن نوال عيسى تأتي دومًا في مفتتح الإبداعات الشعرية - والنثرية - للشهاوي، فيجعلها، بما يضفيه على الإهداء من لغة القداسة، بمثابة البسملة. ونوال عيسى هي والدة أحمد الشهاوي التي تيتَّم منها صغيرًا، فانغرس اليتم من يومها في نفسه، وأوْرق أحزانًا وارفةً تظلِّل إبداعاته.

ويظل اليتمُ يلاحق الشهاوي، حتى يكتمل بفقدان الأب، فيتضاعف عنده - هو الآخر - الإحساس بتضاؤل الذات وانفساح العالم. ولذا، نراه دائم الوصف لنفسه بوصف (الفتى) فيقول في «حديث الفتى»:

بين اندفاقةِ مائها

وطلوعِ مائك للسما

هذا انشغالُك أيها الولد الحزين

ثم يقول:

هي غفوةٌ أم صحوةٌ أم دفقةٌ

أم طلعةٌ أم رحلةٌ؟

هذا سؤالك يا فتى

وأشعار الشهاوي، ونثره الشعري، لا تكاد تخلو من وصف نفسه

بصفة (الفتى) التي يمكن النظر إليها من زاوية «الفتوة» التي استقرت دلالاتها في التراث العربي كمجموعة من الفضائل الخلقية، تناظر ما يعرف في التراث الأوروبي بأخلاق الفروسية، لكن هذه الزاوية لا تفسر الأمر كله! ففي أشعار الشهاوي ما يؤكد أن (الفتى) دالٌ على مرحلة عُمرية، وليس على خُلُقٍ معين؛ فالشاعر يجمع في رؤيته لذاته بين لفظي «فتى.. ولد» وقد مَرَّ علينا قوله:

لغةٍ.. تقول بأنني ولدٌ رسول!

وهذا الشعور الجارف باليتم، وإحساس الذات بأنها تواجه، دون عون، هذا العالم الفسيح؛ هو ما يفسِّر تعلق الشهاوي، على مستوى النص الشعري، بالأم (نوال) وهو ما يفسِّر احتياجه لحنانٍ يعادل حنان الكون.. يقول الشاعر في «حديث الغيم»:

غمامةٌ حطَّت على كفي، وألقت حملها

قالت: كل ما بي، ليس لي

نصف لأرضكمو.. يغيِّر شكلها

ونصف للفتى أحمد... يعيد لقلبه بعض الأمان!

ومثلما خرج الإمام أبو العزائم من مقام الفقر إلى درجة القرب، بالعشق. فبالعشق ـ أيضًا ـ يخرج الشهاوي من حال اليتم ليواجه العالم، ويجعل من نفسه داعيةً للعشق، ويكتب «كتاب العشق»، فيجعل فيه نصًّا بعنوان: **ما بين عشقي وانتظاري، ممات!** ثم يكتشف في لحظة إشراق، مستندًا إلى نصِّ حديثٍ نبوي، أن:

مَنْ عشق، فَعَفَّ، فَشَفَّ
فذَابَ، فَآبَ إلى زُمْرَتِنَا.. ثَابَ
فَأَسْكَنَهُ الله سَمَاءَهُ، وَسَما بَهِ.

وقد وردت الدعوة للعشق ـ أيضًا ـ في شعر الإمام أبي العزائم، حيث يقول:

عَلُّوا عَزَائِمكُمْ وهَيَّا واعْشَقُوا لِتُشَاهِدوا عَدْنَ الجِنَانِ وحُورَهَا

لكن العشق عند الإمام منصرفٌ إلى الجمال الإلهي، فهو عشقٌ روحي يضاد ـ بنزوعه التجريدي ـ العشقَ الذي يدعو إليه الشهاوي، وهو العشق ذو النزوع الحسي، المتمثل في أشعار الشهاوي الأخيرة في صورةِ رمز (الماء) الذي يكتسب في سياق أحاديث الشهاوي دلالات جسدية.. ومع ذلك، فكثيرٌ من مشاهير الصوفية قد أشاروا إلى أن العشق الحسي طريق للعشق الإلهي! وهي نقطة دقيقة، ليس هنا موضع الخوض فيها، وقد تناولناها في موضع آخر[1].

ولا تزال هناك الكثير من **التقابلات** التي تظهرها المقارنة بين شعر الإمام أبي العزائم وأحمد الشهاوي.. فإذا كانت **التقابلات** التي ذكرناها هي تقابلات التضاد فإننا، إذا استعرنا اصطلاح المنطق الأرسطي، سنجد بينهما تقابلًا **بالتداخل** وتقابلًا **بالتناقض**. فمن

---

(١) راجع مقدمة تحقيقنا لكتاب فواتح الجمال لنجم الدين كبري (نشرة دار سعاد الصباح ـ القاهرة ١٩٩٣) ص ٥٠ وما بعدها.

تقابلات التداخل: الوطن/ الحلم عند الإمام، الوطن/ الانكسار عند الشهاوي.. الذات/ العارفة عند الإمام، الذات/ الشاعرة عند الشهاوي.. الخروج من أسر العروض عند كليهما!

ومن تقابلات التناقض التي تكشف عن افتراقٍ تام في الرؤية المستترة خلف شعر الإمام والشهاوي، نقيض: الروح/ الجسد.. التأسيس/ الثورة.. الوفرة/ الرهافة.. ففي مقابل رؤية الإمام للجسد في إطار الروح، كهامش لها؛ يرى الشهاوي الروح عَبْرَ عملية الغوص في الجسد. وفي مقابل التأسيس على ثوابت الماضي عند الإمام ـ متمثلةً في الشريعة ـ نجد الثورة على الماضي والحاضر عارمة في شعر الشهاوي. وفي مقابل الوفرة الشعرية عند الإمام، نجد شعر الشهاوي رهيفًا.. قليلًا في لفظه، حادًّا في معناه.

والكلام على هذه التقابلات الأخيرة، تفصيلًا، حديثه يطول. ولذا، فسوف نكتفي بما ذكرناه هنا، عَلَّه يكون إطلالةً لا بأس بها على ساحة الشعر الصوفي المعاصر، على أن نعود إلى استكمال المقارنة بين الشاعرين في كتابنا الذي نُعِدُّهُ، منذ زمن، حول تطور اللغة الصوفية، حيث نخصِّص الفصل الأخير منه للشعر الصوفي في العقود الأخيرة من هذا القرن.

الفهرس

أعمال د. يوسف زيدان

الكتب المنشورة

١ ـ المقدمة في التصوف، لأبي عبد الرحمن السلمي «تقديم وتحقيق». دار مدارك (دبي).

٢ ـ عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية «تأليف». الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة أعلام العرب).

٣ ـ الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي «تأليف». دار مدارك (دبي).

٤ ـ شرح فصول أبقراط لابن النفيس «دراسة وتحقيق». الدار المصرية اللبنانية (القاهرة).

٥ ـ شعراء الصوفية المجهولون «تأليف». دار مدارك (دبي).

٦ ـ ديوان عبد القادر الجيلاني «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).

٧ ـ ديوان عفيف الدين التلمساني «دراسة وتحقيق». دار الشروق (القاهرة).

٨ ـ قصيدة النادرات العينية للجيلي مع شرح النابلسي «دراسة وتحقيق». دار الجيل (بيروت).

٩ ـ الطريق الصوفي وفروع القادرية في مصر «تأليف». دار مدارك (دبي).

١٠ ـ عبد القادر الجيلاني، باز الله الأشهب «تأليف». دار الجيل (بيروت).

١١ ـ رسالة الأعضاء، لابن النفيس «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).

١٢ ـ المختصر في علم الحديث النبوي، لابن النفيس «دراسة وتحقيق». الدار المصرية اللبنانية (القاهرة).

١٣ ـ المختار من الأغذية، لابن النفيس «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).

١٤ ـ شرح مشكلات الفتوحات المكية، لعبد الكريم الجيلي «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).

١٥ ـ فوائح الجمال وفواتح الجلال، لنجم الدين كُبْرى «دراسة وتحقيق». دار سعاد الصباح (القاهرة).

١٦ ـ التُّراث المجهول، إطلالة على عالم المخطوطات «تأليف». دار الأمين (القاهرة).

١٧ ـ فهرس مخطوطات جامعة الإسكندرية «الجزء الأول». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).

١٨ ـ فهرس مخطوطات جامعة الإسكندرية «الجزء الثاني». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).

١٩ ـ نوادر مخطوطات بلدية الإسكندرية «كتالوج مصوَّر». برنامج الأمم المتحدة للتنمية (مكتبة الإسكندرية).

٢٠ ـ فهرس مخطوطات رِفَاعَة الطهطاوي «الجزء الأول». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).

٢١ ـ فهرس مخطوطات رِفَاعَة الطهطاوي «الجزء الثاني». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).

٢٢ ـ فهرس مخطوطات رِفَاعَة الطهطاوي «الجزء الثالث». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).

٢٣ ـ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «المخطوطات العلمية». (مكتبة الإسكندرية).

٢٤ ـ بدائع المخطوطات القرآنية بالإسكندرية «كتالوج مصوَّر». (مكتبة الإسكندرية).

٢٥ ـ التقاء البحرين «نصوص نقدية». الدار المصرية اللبنانية (القاهرة، بيروت).

٢٦ ـ فهرس مخطوطات أبي العباس المرسي (التصوف، التفسير، السيرة، الحديث). (مكتبة الإسكندرية).

٢٧ ـ حَيّ بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها. دار مدارك (دبي).

٢٨ ـ المتواليات «دراسات في التصوف». الدار المصرية اللبنانية (القاهرة، بيروت).

٢٩ ـ المتواليات (فصول في المتصل التُّراثي المعاصر). الدار المصرية اللبنانية (القاهرة، بيروت).

٣٠ ـ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «التصوف وملحقاته». (مكتبة الإسكندرية).

٣١ ـ فهرس مخطوطات رشيد ودمنهور. مؤسسة الفرقان (لندن).

٣٢ ـ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «التاريخ والجغرافيا». (مكتبة الإسكندرية).

٣٣ ـ ابن النفيس، إعادة اكتشاف «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

٣٤ ـ فهرس مخطوطات شبين الكوم. مؤسسة الفرقان (لندن).

٣٥ ـ فهرس مخطوطات المعهد الديني بسموحة. (مكتبة الإسكندرية).

٣٦ ـ فهرس مخطوطات أبي العباس المرسي «أصول الفقه وفروعه». (مكتبة الإسكندرية).

٣٧ ـ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «المنطق». (مكتبة الإسكندرية).

٣٨ ـ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «الحديث الشريف». (مكتبة الإسكندرية).

٣٩ ـ فهرس مخطوطات دار الكتب بطنطا. معهد المخطوطات العربية (القاهرة).

٤٠ ـ فهرس مخطوطات دير الإسكوريال. (مكتبة الإسكندرية).

٤١ ـ ماهية الأثر الذي في وجه القمر، لابن الهيثم «دراسة وتحقيق». (مكتبة الإسكندرية).

٤٢ ـ مقالة في النقرس، للرازي «دراسة وتحقيق». (مكتبة الإسكندرية).

٤٣ ـ مختارات من نوادر مقتنيات مكتبة الإسكندرية. (مكتبة الإسكندرية).

٤٤ ـ التصوف «تأليف». دار نهضة مصر، (القاهرة)

٤٥ ـ المخطوطات الألفية «تأليف». دار ن للنشر (القاهرة).

٤٦ ـ الشامل في الصناعة الطبية، لابن النفيس «دراسة وتحقيق». ثلاثون جزءًا. المجمع الثقافي (أبو ظبي).

٤٧ ـ ظِل الأفعي «رواية». دار الشروق (القاهرة).

٤٨ ـ بحوث مؤتمر المخطوطات الألفية «تقديم وتحرير». (مكتبة الإسكندرية).

٤٩ ـ بحوث مؤتمر المخطوطات الموقَّعة «تقديم وتحرير». (مكتبة الإسكندرية).

٥٠ ـ كلمات: التقاط الألماس من كلام الناس «تأليف». دار نهضة مصر (القاهرة).

٥١ ـ عزازيل «رواية» دار الشروق، (القاهرة).

٥٢ ـ بحوث مؤتمر المخطوطات الشارحة «تقديم وتحرير» (مكتبة الإسكندرية).

٥٣ ـ اللاهوت العربي وأصول العنف الديني «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

٥٤ ـ النبطي «رواية». دار الشروق (القاهرة).

٥٥ ـ بحوث مؤتمر المخطوطات المترجمة «تقديم وتحرير». (مكتبة الإسكندرية).

٥٦ ـ بحوث مؤتمر المخطوطات المطوية «تقديم وتحرير». (مكتبة الإسكندرية).

٥٧ ـ محال «رواية». دار الشروق (القاهرة).

٥٨ ـ متاهات الوهم «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

٥٩ ـ دوامات التديُّن «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

٦٠ ـ فقه الثورة «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

٦١ ـ جونتنامو «رواية». دار الشروق (القاهرة).

٦٢ ـ فقه الحب «تأليف». دار الرواق (القاهرة).

٦٣ ـ شجون مصرية. دار ن للنشر (القاهرة).

٦٤ ـ شجون عربية. دار ن للنشر (القاهرة).

٦٥ ـ شجون تراثية. دار ن للنشر (القاهرة).

٦٦ ـ شجون فكرية. دار ن للنشر (القاهرة).

٦٧ ـ نور «رواية». دار الشروق (القاهرة).

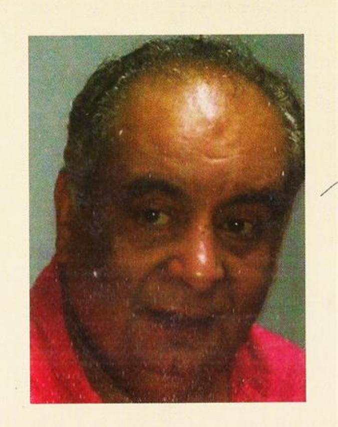
٦٨ ـ حل وترحال «مجموعة قصصية».

٦٩ ـ فوات الحيوات «مجموعة قصصية».

٧٠ ـ أهل الحي «مجموعة قصصية» دار الشروق (القاهرة).

٧١ ـ غربة عرب «مجموعة قصصية» دار الشروق (القاهرة).

* * *



.. وتبقى كلمةٌ أخيرة، نابعةٌ مما استقرّ في نفسي منذ زمن، وعبَّرت عنه عبارة نيتشه: إنني أنظر في جميع ما كُتب، فلا تميل نفسي إلا إلى ما كتبه الإنسان بقطرات دمه، وليس من السهل أن يفهم الإنسانُ دمًا آخر، أو يقبل دمًا جديدًا.. من هنا أهديت هذا الكتاب إلى ذلك القارئ الذي يمكنه القيام بقراءة مبدعة، تقبل البحرين: بحر الكتابة الإبداعية، وبحر الكتابة النقدية.. القارئ الواصل بين البحرين.

يوسف زيدان

بين البحرين

تصميم الغلاف : أحمد الصباغ





